المقدمة

لعل مصطلحي البلاغة والأسلوب يكوّنان ثنائيتين متكاملتين، لا متناقضتين، فأغلب الدراسات تجنح لتوضيح وتوظيف المصطلح، فتغوص في أغواره ولا تغادره، إذ جاءت تشتغل حيناً على «البلاغة» وأحياناً على «الأسلوب»، واستشرفت الدراسات الأخرى على عقد مصالحة بين المصطلحين، وهذه المصالحة بدت على المتلقي متحيزة لمصطلح دون الآخر، وبقية القلة القليلة تمتزج بينهما، وتخرجهما في لحمة واحدة، لا يستغني بعضهما عن بعضه الآخر، و«علامات» تسعى دوماً إلى دراسة تثري وتعمق وتؤسس، لذا حاولت في عددها هذا أن تضع كفتي الميزان، «البلاغة» و«الأسلوب»، أمام أعين المتلقي ليحكم على هاتين الكفتين، ولعل إحدى الدراسات تلغي الميزان جملة وتفصيلاً، وتضع سلّة تحويهما لتعقد التمازج والتلاحم، وهي حالة تتغلغل في علوم العربية، ولا يستغني أحدها عن الآخر، حتى وإن استقل بعنوان صار ضربة لازب له.

هذه الدراسات التي حواها هذا العدد تميل حيناً للاستقلالية، وحيناً آخر تستدعي رديفاً لها أو رصيفاً، بيد أنه لن يكون بديلاً، ولعل في هذه الدراسات ما يفيد المتلقي، ويقدم له وجبة فكرية، فهي دراسات متعددة ومتغيرة في جزئياتها، وتسعى لأن تثير في المتلقي أسئلة، أو إضافة.

وهي على تعدد مشاربها، واختلاف معالجتها، وتلون أساليبها تسعى دوماً لأن تفرغ حمولتها للمتلقي وقد زفته بموضوعية وقدمته بعد أن حاكمته

محاكمة علمية، بيد أن هذه الموضوعات تتفلّت حيناً من يد صاحبها، فهو معها بين الترويض والتعويض، وهي معه بين الاستجابة والممانعة.

مازالت «علامات» تنتظر منكم دراسات في النقد، لأنها تتطلع لهذه الدراسات، ومتى استكمل محور من المحاور في أي جزيرة نقدية، فسيخرج إلى النور.

هذا وبالله بالتوفيق.

رئيس التحرير

نظرية الجهة البلاغية: نحو بلاغة عربية معرفية

إسماعيل شكري

1. تقديم:

تمثل نظرية الجهة البلاغية مقاربة معرفية للأوجه البلاغية، انطلاقاً من فرضيتين أساسيتين: فالأولى، هي المنظور الزمني التفاعلي الذي يؤول تلك الأوجه بالنظر إلى مواقعها في الجهات البلاغية، بينما الثانية تشكل المنظور المعرفي الذي يضع الجهات في قوالب مستقلة نسبياً عن بعضها بعض، ومتفاعلة بواسطة منافذ متعددة.

وهذا يعني أن تلك الأوجه ليست مجرد محسنات، كما كانت تعتقد بذلك النظريات البلاغية التقليدية (العربية والغربية)، بل تمثل قوالب ذهنية ذات وظائف معرفية في سياق تفاعل الإنسان مع العالم. ذلك أن الأساس المعرفي لمفهوم الجهة البلاغية (Rhetorical aspect) الذي اقترحناه توسيعاً للجهة النحوية (**شكري** 1998) يتمثل في مدَّخرات الإنسان المقولية: الثقافية والأنثروبولوجية باعتبارها حصيلة تفاعله مع العالم الخارجي (Lakoff, G. 1987et 1988). فآلية الإطناب (Redondance)، مثلاً، قبل أن تمعجم في اللغة بواسطة الأساس

اللغوي لها عنوان أو عناوين في العالم الحسي – التجريبي للإنسان. لقد أكد غورهان (1965) على القول بأن الفعل الإنساني أقل إبداعاً للآلة، لكنه أكثر إبداعاً للزمان والفضاء الإنسانيين، الشيء الذي يفسر ملاءمة المنازل الأولى للتقديمات الإيقاعية؛ إذ يمثل هذا التدجين الرمزي – التخييلي انتقالاً من الإيقاعية الطبيعية للفصول والأيام ومسافات المشي إلى إيقاعية مشروطة منظمة داخل الرموز الميقاتية والمترية.

ومن هنا، فالجهة الدائرية المتضمنة للزمن الإيقاعي بوصفه خطاً منغلقاً على نفسه، تحيل على تصورات العود الأبدي الموجودة منذ أقدم الحضارات الشرقية أو اليونانية. كما أن الاستعارات دفعت بالإنسان إلى مقارنة حياته (ولادة، كهولة، شيخوخة) بالدائرة الشمسية اليومية (فجر، ظهيرة، مساء.. إلخ) أو بالدائرة السنوية للفصول (**جماعة** u 1997، **ص ص** 125-128).

ولعل التفسير المعرفي – الدلالي لهذا الوعي الثقافي نجده في مفهومي المقولة والتأطير (Categorisation and Schematization) لدى المدافعين عن المعرفة التجربانية (لايكوف 87 و88)، الذين ينظرون إلى المعنى باعتباره إسقاطاً تخييلياً يستخدم أوليات التأطير والمقولة بما فيها الاستعارة والكناية وغيرها.

وبناء على ما سبق، نعتبر **الكثافة البلاغية** سمة أساسية تسم الوجه البلاغي في الخطاب أياً كان مع وجود درجة التشاكل العالية في الخطاب الأدبي. وهذا يعني تجاوز فرضية الانزياح، كما تقدمها المدارس الشعرية البنيوية، انطلاقاً من اعتبار الكثافة البلاغية إسقاطاً معرفياً وتداولياً تنتجه مقصديات المتخاطبين ضمن شروط اجتماعية معينة. فعبارة **كلب الضابط ينبح** (**جريماص** (1966)) لا تتوفر، في ذاتها على الكثافة البلاغية، وإنما قد توسم بها في سياق تداولي – معرفي خاص باختيار المنتج أو المتلقي أو هما معاً للتشاكل [+ سخرية] بالنظر إلى تأويل المقوم العرضي [+ إنسان] الذي يسقط على الوحدتين الدلاليتين «**كلب**» و«**ينبح**»، مما ينتج عنه تنشيط مقومات عرضية أخرى

من قبيل [+ **إخلاص**] أو [+ **سخرية**] حسب **راستيي** (1987). لكن، وفي سياق آخر يمكن اعتبار العبارة السابقة خطاباً تواصلياً مباشراً يحيل على التشاكل [+ **حيوان**]؛ أي أن **كلب الضابط يوجد في حالة نباح**. وبذلك، يصعب تبني المنظور البنيوي الشعري، إذ نطرح التساؤل التالي: هل يمكن الحديث عن معيار وانزياح في عبارة واحدة؟ (**شكري** 1999).

وعليه نفترض، أن نظرية الجهة البلاغية تقدم تأويلاً زمنياً ومعرفياً للأوجه البلاغية، في اتجاه بناء بلاغة عامة على أساس الأطروحة التالية: **التشاكل آلية مركزية لتشييد الجهات البلاغية**. ذلك أن هذا المفهوم، بالنظر إلى تعريف محمد **مفتاح** (1985) الذي وسعناه، تكرار لنواة معنوية بإركام عناصر صوتية ودلالية وفضائية في مساق لساني أو بصري. وهذا ما يترتب عنه توليد معظم الأوجه البلاغية بواسطة **التشاكل المتعدد** من قبيل **الاستعارة والطباق والمناقضة** ناهيك عن التشاكلات الصوتية والفضائية التي توسم بالتناظر والتغاير والتقابل... ومن ثم، تسمح مبادئ التأويل بإعادة تشييد الجهات البلاغية في نسق زمني. فكل جهة، بهذا المعنى، تكرار لنواة الزمن التراكبي خطياً أو دائرياً أو فوضوياً أو مطاطياً داخل مساق تفاعلي مرآوي (The mirror principle، **بيكر** 1985). وبذلك، نبحث في خواص مختلف الجهات البلاغية.

2. الجهـــة الدائـريـــة:

تمثل الجهة الدائرية العنوان – الأساس للزمن الإيقاعي الذي ينشطر إلى زمن إيقاعي منتظم وآخر غير منتظم؛ أي دوري.

إن الزمن الإيقاعي المنتظم باعتباره مجموعة تشاكلات منتظمة، ينتمي حسب النظرية الجشطالتية إلى **التوقع** بالنظر إلى إدراكه بوصفه نظاماً، وإلى تأثيره على المتلقي. فإيقاع النبر، مثلاً، له تأثير مقو للطاقة، إذ ينتج لدى المتلقي نشاطاً محركاً متزامناً (**جماعة u** 1977 **ص ص** 131-132). وبذلك، من شروط

إدراك الإيقاع؛ التشاكل، سواء أتعلق الأمر بتكرار الحدث الإيقاعي (البصري أو السمعي) أم بتساوي الديمومة (Isochronisme) مع تكرار الفواصل التي يحتمل أن تكسر الإيقاع في حالة حدوث تغيرات في تمفصلها البسيط أو المزدوج كما هو الحال في قصائد الشعر الحر.

بيد أن الاستناد على التشاكل في بناء الإيقاع، لا يعني ضرورة التماثل المطلق بين مجموع مكونات الحدث المتكرر، لأن القافية، مثلاً، قد تعتمد فقط على المستوى الأدنى للتشاكل وهو **التشاكل في الصائت والصامت الأخيرين (فارس = ملمس)**. كما أن الوجه البلاغي **تشاكل الصوائت** (Assonance) يمثل هذا المستوى الأدنى ويضمن بواسطة المماثلة الصائتية إدراك الزمن الإيقاعي إذا كان التراكم منتظماً.

الزمن الإيقاعي المنتظم، إذن، ومن وجهة نظريات الإدراك والإعلام، يوفر للمتلقي إمكانية التنبؤ بالمعلومة الجديدة (المستقبلية) في الخطاب بواسطة مبدأ الانتظار أو التوقع الناتج عن تراكم ثلاثة أحداث، على الأقل، سمعية أو بصرية، وهو ما يؤشر على التفاعل بين النسقين الفضائي والصوتي من جهة والنسق الدلالي من جهة ثانية. ومن أمثلة هذا التفاعل ما يمكن اعتباره تشاكلاً بين تقطيع الجمل وطولها ونواتها المعنوية، بحيث يؤشر البعد الفضائي للتركيب على زمن إيقاعي يحيل على التشاكل الدلالي الذي يحيل بدوره على المرجع. لننظر في مقطع شعري **لمحمد الخمار الكنوني**، بعنوان: **لا مرور (الكنوني، رماد هسبريس، ص 90)**.

1. **لا مرور**
تنتصب العلامة
تزدحم الأسماء
في نوبة الألوان،

قد قامت القيامة

وبدأ المرور

كن لصاً أو مهرياً،

كن جثة أو بهلوان،

قف أنت، لا مرور

للإنسان.....

يتضمن هذا المقطع تراكبات منسقة؛ **تنتصب العلامة**، تزدحم الأسماء – كن **لصاً** أو **مهرياً**، **كن جثة أو بهلوان**... وهي تمثل بواسطة تناظر تقطيعها على المستوى الفضائي تشاكل **الحاجز** الذي ينسجم والعنوان لا مرور المنشطر بدوره إلى الوحدات الدلالية « **العلامة**»، «**قف**»، «**لا مرور**» المتصارعة مع الوحدة الدلالية **لتشاكل المرور**؛ «**بدأ المرور**».

وهكذا، يمكن اعتبار الزمن الإيقاعي المنتظم مؤشراً على التناص المساند للبنيات الإيقاعية التقليدية مثل **وحدة القافية والبحر الشعري**. وبذلك، فهو زمن تعاقدي وتوقعي في الآن نفسه، أما الزمن الدوري، فهو إيقاع حر وغير منتظم، إذ يعتمد على أنساق صوتية تتردد في الخطاب الشعري بشكل دوري مثل **تشاكل الصوامت** (Alitération) **وتشاكل الصوائت** (Assonance)، **والعائد** (Anaphore) بوصفه تكراراً دورياً لكلمة رئيسة في النص. ومن هنا، يمكن للزمن الدوري أن يؤشر على التناص التهديمي وعلى تفاعل الجهة الدائرية مع الجهة **المتشابكة** التي تسم التشاكلات باللانظام. غير أن الأوجه البلاغية السابقة يمكن أن ترد تشاكلاتها منتظمة فتندرج حينئذ في الزمن الإيقاعي المنتظم التعاقدي. وعليه، يمكن تحديد كيفية اشتغال **الجهة الدائرية** بزمنيها انطلاقاً من البحث في أنساق التشاكلات الصوتية والمعجمية والتركيبية التي تنتظم مجموعة من الأوجه البلاغية، دون أن نتجاهل، تفاعل هذه الجهة مع جهات بلاغية أخرى بواسطة مبدأ الانعكاس المرآوي (**بيكر** 1985).

1.2. الزمن الإيقاعي: الانتظام / اللانتظام:

نشير في البدء أن دراستنا لنسق التشاكلات الصوتية يراعي قواعد البروز والتكرار في السلسلة اللغوية دون النظر في مبادئ الإنشاد التي تتميز نتائجها بالنسبة وبصعوبة التحديد. وعليه، يمكن اعتبار المستوى الأساس لأصوات اللغة متمثلاً في البعد اللساني، إذ لا وجود لعلاقة طبيعية داخل العلامة بين الدال من جهة والمدلول والمرجع من جهة ثانية. وبذلك، كل تأويل ممكن لمعاني الأصوات لا يتم إلا في سياق نصي ضمن علاقات بين أصوات تتناظر وتتغاير من حيث السمات. فالأصوات التي تحاكي الطبيعة تنتمي إلى النسق اللغوي دون النسق الواقعي الذي تمثله اللغة بوصفه تأويلاً معرفياً. وما يؤكد ذلك أن الأصوات الحاكية تختلف من لغة إلى أخرى. فالديك الأسباني يمثل لصوته بـ Kilkiriki وليس بـ Cocorico (**جوتيي** 1974، **ص** 16).

وهكذا، كل تأويل للسمات العرضية أو الرمزية للأصوات ما هو إلا تأويل للمقومات العرضية للكلمات كذلك، وهو ما يؤثر على أهمية نبر الكلمة أو نبر الجملة. وبذلك، نعتبر التشاكل الصوتي في الجهة الدائرية داعماً لإنتاج المعنى وتأويله انطلاقاً من عدة قيود تسمح بتأويل بعض الأوجه البلاغية من قبيل الكلمة – المحور (Paragramme) التي يمكن أن نجد لها عناوين أخرى في باقي الجهات تبعاً لنمطية التشاكل الصوتي ذاته.

إن القيد الأساس لهذا التشاكل في الجهة الدائرية هو الانتظام الذي ينتج الزمن الإيقاعي، وإذا انقلب إلى اللانتظام تحول الزمن إلى زمن دوري. وينشطر هذا القيد إلى قيود فرعية مثل قيد **التراكم والتقابل والتوازي والعلاقة الدلالية**. ويمكن اختزالها في ثلاثة قيود، هي:

1.1.2. قيد الكثافة:

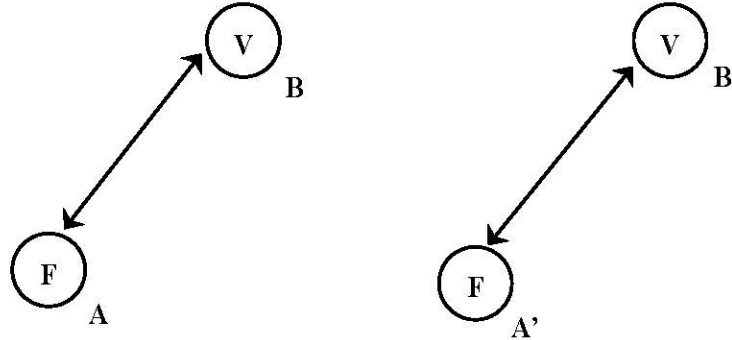
تضع الكثافة الصوتية التشاكلات الصوتية المتعددة في مواقع متوازية

(متناظرة أو متقابلة)، ونمثل لذلك بالأبيات الشعرية لكل من **بول فليري وابن زيدون**.

Je m'offrais dans mon fruit des velours qui'il dévore .2

F F V V

إن تشاكل الصامت [V] وتشاكل الصامت [F] قد اعتمدا أساساً على التراكم المنتظم بواسطة التوازي. ويمكن أن نضيف، ضمن قراءة تشاكلية ثالثة، تشاكل الصامت (D). غير أن التركيز على التشاكلين الأولين يدمجهما في الجهة الدائرية التي انعكست عليها **الجهة الخطية** بحكم **توالي التشاكلين**، كما هو بين في الشكل (1)، مع جواز القول، كذلك، بانعكاس الجهة الدائرية على الجهة الخطية وفق مبدأ المرآة (**بيكر** 1985) الذي يعتبر الانعكاس تفاعلياً.



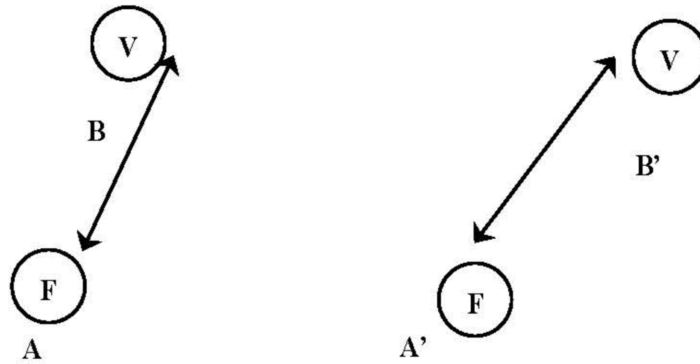
الشكل 1. انعكاس الجهة الخطية على الجهة الدائرية (والعكس صحيح)

وهكذا، كلما توفر قيد التكرار مع التتابع، انعكس التوالي الزمني على الزمن الإيقاعي الذي يؤشر في الجملة الشعرية (2) على كثافة أولية وبالتالي على إيقاع نموذجي (Proto-Rythme) يتضمن التكرار الواحد لكل صامت.

La vieille aux doigts de feu qui fendent les volets .3

V F F V

نلاحظ أن العلاقة بين التشاكلين الأساسيين (**تشاكل** [V] **وتشاكل** [F]) لم تعد علاقة التوالي الزمني في الجملة الشعرية (3)، بل ينتظمها الزمن الفوضوي الذي يقطع هذا التوالي مما يؤشر على الانعكاس التفاعلي بين الجهة الدائرية والجهة المتشابكة.



الشكل 2. الانعكاس المتبادل بين الجهة الدائرية والجهة المتشابكة

إن تحليلنا للكثافة الأولية (الإيقاع النموذجي) في الجملتين الشعريتين (2) و(3) – المأخوذتين عن **جوتيي** (**1974، ص 24**) – يؤكد ما نعتبره **نووية الجهة المتراكبة، إذ تتراكب** B: V **على** A : F**، وتتراكب** B' : V **على** A' : F.

4. مـا لـلـمـدام تـديـرهـا عـيـنـاك	فـيـمـيـل مـن نـشـواتـهـا عـطـفـاك
م ل ل م م ع ك	م ل م ع ك
هـلا مـزجـت لـعـاشـقـيـك سـلا فـهـا	بـبـرود ظـلـمـك أو بـعـذب لمـاك
ل م ل ع ك ل	ب ب ل م ك ب ع ب ل م ك

انحصار التشاكل

تتحقق في هذين البيتين الشعريين (**عن المختار من شعر شعراء الأندلس لابن الصيرفي، ص** 33) الكثافة العالية لتراكم الصوامت (**م، ل، ع، ك، ب**) أربع مرات أو ما فوق مما يؤشر على جهة دائرية تحوي تمام الإيقاع. لكنه إيقاع غير

منتظم يهيمن عليه **الزمن الدوري** مما يجعل الانعكاس متبادلاً بين الجهة الدائرية والجهة المتشابكة.

إن ما ينشط تشاكل الصوامت في المثال (4) هو تراكم نبر الجملة على الجملتين: برود ظلمك، عذب لماك باعتبارهما بؤرتين – جواباً عن تساؤل ضم هو: **بماذا تمزج لعاشقيها سلا فها؟**. ومن ثم، عزز نبر الجملة التشاكل الصوتي مما أدى إلى بروز قيد انحصار التشاكل في الشطر الثاني من البيت الثاني، إذ انحصر تراكم الصوامت المتشاكلة مع وجود تناظر وتقابل بينها سنذر سهماً لاحقاً.

2.1.2. قيـد انحصـار التشـاكل:

إن قيد انحصار التشاكل الصوتي في بيت أو سطر شعري يعزز الكثافة ذاتها. وقد يأتي تكثيفاً لتوزع التشاكل بين مجموع الأبيات كما هو حال المثال (4) لابن زيدون، أو تمطيطاً لنواة صوتية كما في الأسطر الشعرية لفرو نسي جايمس (**عن جوتيي** (1974)، **ص** 25).

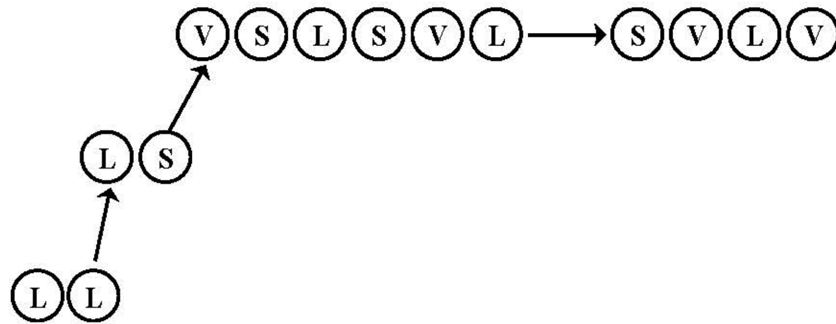
5. **Je tape les herbes avec une gaule en réfléchissant**

L L L S

Et le duvet des pissenlits s'envole en suivant le vent.

V S LS VL S V LV

تنمو في هذه الجمل الشعرية الكثافة الصوتية في خط تصاعدي آت من التشاكل – المنطلق: **تشاكل الصامت** [L] نحو بروز **تشاكل الصامت** [S] **وتشاكل الصامت** [v] لتنحصر التشاكلات الثلاثة في الجملة الأخيرة. وبذلك تتفاعل في هذا المثال جهات ثلاث؛ هي الجهة الدائرية لوجود الزمن الإيقاعي (التراكم) والجهة المتشابكة لكون الزمن السابق زمناً دورياً (غياب الانتظام)، والجهة المطاطية لوجود زمن التوسيع. وتمثيل ذلك الشكل (3).



الشكل (3). نمو تشاكل الصوامت

إن تفاعل الجهات يفسره مبدأ المرآة كما طرحه **بيكر** (1985). **ذلك أنه قدم تفسيراً تفاعلياً للعلاقة بين المكون الصرافي والمكون التركيبي يجعل الاشتقاقات الصرافية تعكس بالضرورة الاشتقاقات التركيبية والعكس صحيح. وهو ما يستدعي حضوراً متوازياً للمكونين معاً في البنية اللغوية، يجعلهما في حالة معينة من التماثل (التشاكل)**. فنموذجنا البلاغي التفاعلي يستثمر هذا المبدأ عن طريق تعميمه، لأن مقصديتنا تروم إسقاط مبادئ التفاعل والانعكاس المتبادل والتوازي على شبكة العلاقات التي تنتظم مختلف الجهات البلاغية. وقد أبرزنا سابقاً بعض نماذج الإسقاط المتبادل بين الجهات البلاغية، وسنبرهن خلال الفقرات الموالية على بعض النماذج الأخرى.

وإذا كنا قد انطلقنا من فرضية **الكثافة البلاغية** المعممة على الشعر وغيره، فإن قيوداً صوتية مثل **الكثافة والانحصار** (Resserement) قد تتوفر، كذلك، في خطابات غير الخطاب الشعري، حيث إن مقصدية المتكلم لا تتغيى إنتاج خطاب أدبي، مما يعني من جديد تهافت نظرية الانزياح، لأن وظيفة الأوجه البلاغية في مثل تلك الخطابات وظيفة تصورية – معرفية.

يقول المنصور المريني في إحدى خطبه (عن النبوغ المغربي لعبدالله كنون، 1975، ص ص 390-391):

6. يا معشر المسلمين، وعصابة المجاهدين: إن هذا يوم عظيم، ومشهد جسيم، ألا وإن الجنة قد
م م م م هـ هـ م م م هـ م

فتحت لكم أبوابها، وزينت أترابها، فخذوا في طلابها، فإن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم
م هـ هـ هـ هـ م م م هـ م

وأموالهم بأن لهم الجنة. فشمروا عن ساعد الجد معاشر المسلمين، في جهاد المشركين، فمن
م هـ م م هـ م م م م م هـ م م

مات منكم مات شهيداً، ومن عاش عاش غانماً ماجوراً حميداً، فاصبروا وصابروا ورابطوا واتقوا
م م م م م هـ م م م م

الله لعلكم تفلحون
م

إذا نظرنا إلى هذا النص من زاوية تشاكل الصوامت فقط ، وركزنا على نمو كثافة الصامتين (م، هـ)، وجدنا **جهة مطاطية** توسع مواقع التشاكل بواسطة التراكم. ذلك أن الخطيب انطلق من الصامت – النواة [م] وأضاف إليه تراكم الصامت [هـ] وألحقت الصوامت (ر، ص، ب، ن...) بالكثافة الصوتية. وبذلك، تفاعلت كل الجهات في هذا النص لتوفره على قيود فرعية من قبيل الحذف والإلحاق والتوسيع والتراكم والانحصار.. وهي نفس القيود التي يمكن تطبيقها على تشاكل الصوائت في الخطبة ذاتها.

ونضيف إلى قيدي الكثافة وانحصار التشاكل قيد **العلاقة الدلالية** الذي يدعم التشاكل الصوتي.

3.1.2. قيد العلاقة الدلالية:

ينتج عن التشاكل الدلالي التشاكل الصوتي، والعكس صحيح كذلك. وهذا ما تمثله بالأساس **الكلمة – المحور** (Paragramme) التي يشكل بناؤها في النص مظهراً من مظاهر العلاقة التفاعلية بين الصوت والدلالة. لننظر في المقطعين لكل من **لكنوني ويامرتين** (Pamartine).

7. **(من يد ليد تنتقل هذي الحقول: تراباً، هواء، وماء**
ل ت ت ل ل ح ل ت و و

وما بين لص قديم ولص جديد تحول تفاحها الذهبي
و ل و ل ت ح و ل ت ح

فهل كان ذلكموا قدراً وقضاء؟)
ل ل و

يراكم هذا المقطع الشعري **تشاكل التحول** بالنظر إلى تراكم الوحدات الدلالية «تنتقل»، «تراب»، «ماء»، «هواء»، «جديد»، «تحول»... ومن ثم، يمكن بناء الكلمة – المحور: تحول التي ينشطها تراكم الصوامت [ت]، [ح]، [ل]، [و] **(الواو يعتبر كذلك نصف صائت ونصف صامت)**، على طول السلسلة اللغوية للمقطع في إطار **جهة دائرية موسومة بالزمن الدوري**. وبذلك، فالكلمة – المحور قد تنتظمها الجهة الدائرية أو غيرها من الجهات بحسب نمطية التراكم الصوتي الذي ينشطها كما هو الحال في الجملة (8)، التي ينتمي التراكم فيها إلى **الجهة المتشابكة (وهي جهة الزمن الفوضوي)**.

8. **Dans le bruit de tes bords, par tes bords répétés**
b r t t b r r t b r r t
(الجملة الشعرية مأخوذة عن دوابوي 1961، ص 213).

إن العلاقة الدلالية بين الوحدتين الدلاليتين «Le bruit» و«répété» بواسطة المقوم الجوهري العام **[+ تكرار]** ينشطها تراكم الصوامت [t]، [r]، [b]... مما يسمح ببناء **الكلمة – المحور**: bruit التي تنتمي هنا إلى الجهة المتشابكة؛ (المتفاعلة مع الجهة الدائرية) باعتبارها أساساً لوجود الزمن الفوضوي الذي يسم التراكم الصوتي السابق بالقلب كما يلي:

9. **(b r t) .... (t b r) ... (r t b) ... (r r t)**
⟶

ويمكن **لتشاكل الصوائت** (Assonance) أن ينتمي كذلك إلى الجهة الدائرية كما في السطر الشعري لراسين والبيت الشعري لأبي إسحاق الصابي.

Sont allés chez Pallas pleurer leur impuissance .10

(é/ é) (a a) (Œ é/ Œ)

(عن جوتيي 1974، **ص** 67).

حيث إن تراكم الصوائت وسم الجهة الدائرية بهيمنة الزمن الإيقاعي النموذجي.

ويقول أبو **إسحاق الصابي (عن المختار من شعر شعراء الأندلس لابن الصيرفي، ص** 53):

11 يارب علج أملج مثل البعير أهوج



حيث إن الرمز ـَـ يمثل الصائت القصير الفتحة، بينما ـِـ يمثل رمز الصائت القصير (الكسرة). وحيث إن تشاكل الصوائت في الوحدتين المعجميتين **أملج وأهوج** ناتج عن التشاكل الصرافي في صيغة **أفعل**، وهو ما يوازي تشاكل الصامتين [أ] و[ج].

وعليه، فإن القافية في القصائد التقليدية تتجاوز الإيقاعي النموذجي ذا الكثافة الدنيا نحو كثافة عالية ومنتظمة في الجهة الدائرية قد تصل إلى التشاكل في الصامت الأخير وفي كل الصوائت.

الجهة الدائرية، فإن، جهة الزمن الإيقاعي بنوعيه؛ المنتظم والدوري. وهي تتفاعل مع كل الجهات، لأن التراكم – التكرار قد يكون متتالياً أو دورياً أو

موسعاً. لكن جهتها الأساس، شأنها في ذلك شأن باقي الجهات، هي الجهة المتراكبة مادام كل تشاكل، أي كل تكرار، هو تراكب وحدة على أخرى بواسطة التقابل والتماثل. وهذا ما تعززه حالة التشاكل التفاعلي، في الجهة الدائرية، بين مختلف المكونات الصوتية والدلالية (بما فيها المعجم والتركيب)، مما يشكل نسقاً إيقاعياً أكبر نعتناه بتشاكل التوازي.

2.2. البنـــاء المـــوازي:

ننطلق من الفرضية التي دافع عنها **مفتاح** (1985) التي تعتبر التشاكل مفهوماً عاماً يشمل **التكرار والتوازي والتجنيس**... وذلك لكونه يشمل **التحليل بالمقومات ووصف وتأويل التشاكل الصوتي والحد «متكرر» في الكلمة الواحدة**. ثم إن **مفهوم التوازي** ظل سجين الأطروحات الوصفية للشعرية البنيوية، بينما تمت تنمية مباحث التشاكل في الدلالة اللسانية والدراسات السيميائية التأويلية (شكري 2001). وعليه، أدرجنا التوازي ضمن مباحث التشاكل بالنظر إلى صياغتنا **لمفهوم تشاكل التوازي** الذي يؤول الجهات البلاغية المنتجة للأزمنة بواسطة تفاعل المكونات الصوتية والمعجمية والتركيبية في بناء موازٍ. ومسوغ هذا التوسيع، إضافة لما سبق، أن التوازي بوصفه تكراراً لنواة صرافية – تركيبية في متواليتين أو أكثر، يراكم **التناظر والتغاير** على السواء، الشيء الذي يسمح باعتبار تراكم التكافؤ والتباين تشاكلات متوازية نحلل بعض نماذجها في الأمثلة الموالية.

12. **Je vous blâmais tantÔt, je vous plains à présent**

(كورنيي، عن ملينو وتامين، 1982، ص 209)

إن تشاكل التوازي في المثال (12) يتم بناؤه اعتماداً على تماثل القضايا التامة والمتكافئة بواسطة تعادل الجملتين في عدد مكوناتهما.

13. كل ما هب، وما دب وما / نام، أو حام على هذا الوجود
من طيور وزهور، وشذى / وينابيع، وأغصان تميد....
وبحار، وكهوف، وذرى / وبراكين، ووديان، وبيد.....
وضياء، وظلال، ودجى... / وفصول، وغيوم، ورعود...
وثلوج، وضباب عابر.... / وأعاصير وأمطار تجود......
وتعاليم، ودين، ورؤى / وأحاسيس، وصمت، ونشيد...
كلها تحيا بقلبي حرة / غضة السحر، كأطفال الخلود...

(ديوان أبي القاسم الشابي، ص ص 453-454).

ينتظم الزمن الإيقاعي هذه الأبيات بواسطة تشاكل التقطيع التركيبي، ومحافظة مكونات الجمل في الأبيات الشعرية الستة أساساً على نفس الرتبة الأولية التي ينتجها البيتان؛ الأول والثاني. ويمكن تمثيلها بالبنية (14).

14. $أ_1$ $ب_1$ $ج_1$.../ $أ_2$ $ب_2$ $ج_2$........ ويقتضي هذا النظام تفاعل الجهة الدائرية، حيث تعادل العناصر، مع الجهة الخطية حيث تتابع العناصر في شكل سلسلة دائرية. غير أن هذا التشاكل التقطيعي – التركيبي يحوي تراكماً للأداتين (**كل ومن**) اللتين تظهران ثم تختفيان، الشيء الذي يعني أنهما تؤشران في الجمل المتناسلة على الضم؛ إذ تغيبان صوتياً وتحضران دلالياً في جمل من قبيل: **وX ما دب، وX ما نام... وX زهور، وX شذى....**

إن التشاكل التركيبي المبني بواسطة تكافؤ العناصر يراكم في بناء مواز التشاكل الدلالي والصوتي كذلك. ذلك أن تشاكل الحياة يهيمن على الوحدات الدلالية «**هب**»، «**دب**»، **طيور**»، «**زهور**»... ويوازي تشاكل الصوامت (م، ر، د، ن، ل...) وتشاكل الصوائت القصيرة والطويلة. بيد أن البناء الموازي لتعادلات العناصر قد يوسم سياقياً بالزمن الدوري، إذ تنعكس الجهة المتشابكة على الجهة الدائرية والعكس صحيح.

يقول أبو القاسم الشابي: (الديوان: ص 175-177):

15. يا ربة الشعر والأحلام، غنيني فقد سئمت وجوم الكون من حين

(أربعة أبيات)

يا ربة الشعر غنيني، فقد ضجرت نفسي من الناس أبناء الشياطين

(ثلاثة أبيات)

يا ربة الشعر إني بائس، تعس عدمت ما ارتجي في العالم الدون

إن تراكم نواة النداء في القصيدة يتم بشكل دوري. لكنه يؤشر على تعادل جزئي بين مكونات الجمل في الأبيات؛ الأول والسادس والعاشر، وهو ما يمثله الشكل (4).

	الإنشاء = نداء	**الإنشاء = أمر**	**الأداة + فعل ماض**
البيت 1	الاستلزام الحواري = المناجاة	الاستلزام الحواري = الاستغاثة	فقد سئمت
	يا ربة الشعر	غنيني	
البيت 6	يا ربة الشعر	غنيني	فقد ضجرت
البيت 10	يا ربة الشعر	-	-

الشكل 4. التوازي الدوري

نلاحظ من خلال الشكل (4)، أن ما يجعل توازي التعادل جزئياً وموسوماً بالزمن الدوري (الفوضوي كذلك) هو انقطاع تشاكل الأمر وتشاكل الأداة (+ الفعل الماضي) في البيت الشعري العاشر.

بيد أن الزمن الدوري انعكس كذلك، في البناء الموازي للتشاكلات، على التشاكل الصوتي، إذ انقطع تشاكل الغين في البيت العاشر، وعلى التشاكل الدلالي، إذ انكمش تشاكل الغناء (العزاء)، وتوسع تشاكل الشقاء بتراكم الوحدات الدلالية «بائس»، «تعس»، «عدمت»...

وهكذا، فالبناء الموازي لمختلف التشاكلات ينبني على أساس الترادف، والتباين (الطباق)، والتوليف (أو التراكب الاستعاري)، ناهيك عن التماثل والتقابل الصوتيين، ضمن مسارات متوازية للانفصال والاتصال، التي تشكل خصائص هامة لظاهرتي الفصل والوصل. ذلك أن بعض التشاكلات المعجمية والتركيبية تأخذ شكل بنيات مزدوجة تتفاعل فيها جميع الجهات.

لنحلل المثال الموالي:

For he hath founded it upon the seas, .16

1

(And) established it upon the floods.

2

(عن جونستن 1991، ص 21).

إن علاقة الاتصال التركيبي والدلالي بين الجملة الأولى والثانية قد تمت بواسطة أداة اتساقية هي And التي تناظر **واو العطف** في العربية. وبذلك، يقود هذا الاتصال، المعتمد على قيد التتابع في الجهة الخطية وقيد تشاكل الوظائف التركيبية والدلالية والتداولية في الجهة الدائرية، إلى وضع العناصر الموصولة فيما تنعته **جونستن** (1991) **بالزوج المعجمي** (Lexical couplet) الذي نضيف إليه «**الزوج التركيبي**» وهما معاً ينتميان إلى البنية (17).

17. أ و ب.... ج و د....

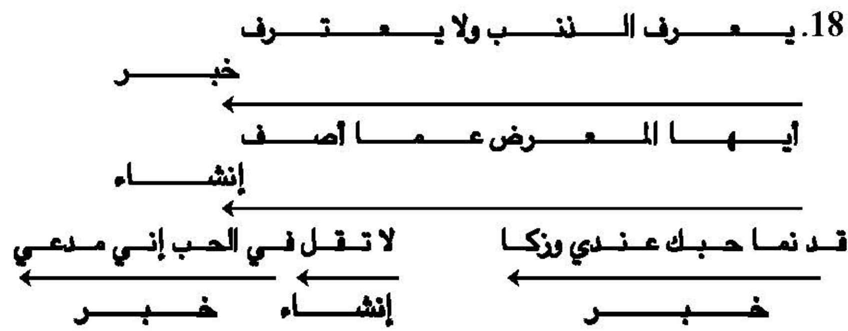
وبذلك، فالوصل بين وحدتين معجميتين في سياق تركيبي ما، يؤشر على تشاكلهما في الوظيفة التركيبية والوظيفة الدلالية، مع إمكانية تشاكلهما في الوظيفة التداولية. وهو ما يمكن التوسع فيه خلال سياق مقالي آخر.

3. الجهة المتشابكة:

1.3. الزمن الفوضوي:

إن الزمن الأساس في الجهة المتشابكة هو **الزمن الفوضوي** (Chaotic tense) الذي يقابل الزمن الإيقاعي المنتظم في الجهة الدائرية التي تنعكس عليها الجهة المتشابكة بواسطة الزمن الدوري. ومن **قيود هذا الزمن، القلب والإبدال وانقطاع التشاكلات والتضاد والتناقض.... وهو ما يسم أوجهاً بلاغية زمنية متعددة مثل قلب العبارة والقلب الصوتي والطباق والمناقضة والتقديم والتأخير**...

ومن ثم، يمكن اعتبار «**اللاتشاكل**» أبرز مكونات الزمن الفوضوي، إذ يمثله على سبيل المثال، «**التنافر التركيبي**» في موشحة ابن زهر (دار الطراز، ص 102).



إن التنافر التركيبي وارد بين **الجمل الخبرية والجمل الإنشائية** التي تتبادل المواقع مما يسم الجهة البلاغية بالزمن الفوضوي. غير أن **تراكم التنافر**

أو التباين في هذا الجزء من الموشحة بواسطة تكرار الخبر والإنشاء قد أنتج بدوره جهة دائرية متفاعلة مع الجهة المتشابكة، لأن تراكم اللاتشاكل عملية بلاغية منتجة للتشاكل.

وهذا يعني أن الزمن الفوضوي يسم «**التشاكلات المتقطعة**» في حالة تعدد التشاكلات. كما أن هذا الانقطاع التشاكلي يسم المستوى الصوتي بواسطة مجموعة من الأوجه البلاغية، منها: «**تشاكل القلب**» بوصفه بتراً للنظام الأولي وتشويشاً على الرتبة الزمنية للمكونات الصوتية والمعجمية والتركيبية. وبذلك، نفرع تشاكل القلب إلى **القلب الصوتي** (Anagramme) **وقلب العبارة** (Chiasme) وهو ما نمثله بالمقطع الشعري **لروبير ديسنوس (عن جماعة** u 1977، **ص** 141**)**.

Ma mer, m'amis, me murmure: .19
"mos nils noient nos nuits nées neiges".
Meurt momie! môme: âme ua mur.
Néant nié nom ni nerf n'ai-Je!
Aime haine
Et n'aime
aimaai aime
aimai ne
M N
N M
N M
M N

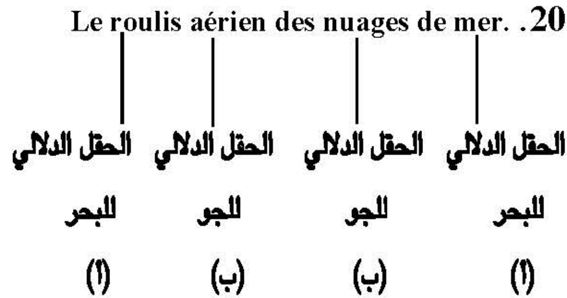
نلاحظ بالنسبة للأسطر الشعرية الأربعة الأولى، أنها تخضع لتوالي **التشاكلات الصوتية** المتعددة في الجهة الدائرية. فالسطران الأول والثالث

تشاكل في الصامت [M]، والسطران الثاني والرابع تشاكل في الصامت [N]. غير أن هذين التشاكلين يقطع بعضهما بعض في الأسطر الأربعة مما يجعل التفاعل وارداً بين **الجهة الخطية (تتابع التشاكل الواحد في كل سطر) والجهة الدائرية (التكرار) والجهة المتشابكة (الانقطاع)**. بيد أن السطرين الخامس والسابع يسمان التشاكل بقلب العبارة (Aime haine ⟵ haine aime) باعتباره «بتراً للانتظام» الذي ينتج القلب الصوتي في الأسطر الأخيرة، ومن هنا، يتخذ الزمن الفوضوي في القصيدة شكل الزمن الارتدادي القائم على قلب نظام ما، سواء أتعلق الزمر بالقلب الصوتي أم **بقلب العبارة أم بالاستعارة المقلوبة** وغيرها.

إن **قيد القلب** قد يشمل، كذلك، المستوى الأيقوني في القصائد الفضائية. ذلك أننا نؤكد وجود جميع الأوجه البلاغية الزمنية في القصائد التي تستثمر اللغة الأيقونية.

غير أن «قلب العبارة» (Chiasme) قد لا يعتمد على «**القلب التركيبي**» الذي دافع عنه كثيراً **الجرجاني**، إذ يمكن أن نجد بين عبارتين «**قلباً دلالياً**» (Chiasme sémantique، **باكري** 1992) **تمثله** الجملة (20).

20. **Le roulis aérien des nuages de mer.**



والجدير بالذكر أن «القلب الدلالي» قد ينتج عن «القلب التركيبي» ذاته كما هو حال «الاستعارة المقلوبة» (Métaphore renversée) التي تقوم على أساس وجود استعارتين بينهما علاقة «قلب العبارة»:

21. Mais non les yeux des fleurs qui rêvent leur parfum,

Dans les fleurs de tes yeux, nul archer ne s'y loge...

(عن جماعة u 1977، ص 145).

وبناء على ما سبق، يمكن اعتبار **الطباق** (Antithèse) بمعناه الواسع الذي يشمل **التضاد والتناقض والتنافر**... نوعاً من القلب الدلالي، لأن كل طباق يمثل وجهاً بلاغياً زمنياً ارتدادياً يقلب وحدة دلالية ما إلى وحدة دلالية أخرى تقابلها. وهذا معناه أن قلب العبارة وجه بلاغي أكبر يحوي أوجهاً بلاغية زمنية جزئية مثل «القلب الدلالي» و«الاستعارة المقلوبة» و«الطباق» الذي يتضمن بدوره «المناقضة».

غير أن قيد القلب وبالتالي الزمن الارتدادي قد تصاحبهما قيود إضافية من قبيل **الإبدال والحذف والإلحاق**... وهو ما ينشطر إلى أوجه بلاغية أخرى مثل العبارات التي تقرأ طرداً وعكساً والإبدالات. ولقد شكل تأويلنا الزمني لهذه الأوجه شبكة من العلاقات التفاعلية بين الجهة المتشابكة ومختلف الجهات. **فالزمن الارتدادي قد يسم اللاتشاكل بالتكرار، فتتفاعل الجهتان الدائرية والمتشابكة، وقد يسم القلب (أو الإبدال) بالحذف أو الإلحاق أو هما معاً، فتتفاعل الجهتان المتشابكة والمطاطية مع الحفاظ في كل حالات التفاعل على جهة نووية هي الجهة المتراكبة**. وبذلك، تخضع عملية بناء هذا التفاعل المرآوي بين الجهات لمفاهيم أساسية هي **اللاتشاكل والتشاكل المتعدد والتشاكل المتقطع**....

والجدير بالذكر، أنه إذا كان القلب يشمل، كذلك، بتر نظام الرتبة العادية للمكونات التركيبية والدلالية في إطار ما ينعت **بالتقدير والتأخير** (Hyperbate)، فإننا نقترح مقولة «**الجديد أولى**» لتأويل هذا البتر، ولتحديد المكونات التداولية (**محور/ بؤرة**)، وذلك عوض المقولة الشائعة في البلاغة العربية (الجرجاني...): «**الأقرب (أو المقدم) أولى**». ذلك أن الزمن الفوضوي – الارتدادي في جملة « **قتل**

الخارجي زيد» قد ينتج عنه تبئير زيد في سياق تساؤل لمعرفة الجديد: «**من قتل الخارجي**»؟. وعليه، نتجاوز أطروحات البلاغة العربية في هذا الشأن لاهتمامها **بالمكون المقدم** دون **المكون المؤخر** الذي شكل مدار اهتمام **المنظور الوظيفي للجملة**.

وإذا كانت الجهة المتشابكة تؤشر في الغالب على **محاكاة ساخرة أو مأساوية** لصياغة رؤيا رافضة للبنيات الفكرية والاجتماعية السائدة، فما هي طبيعة اشتغالها في القصائد الفضائية؟، وبالتالي كيف تتفاعل مختلف الجهات والأزمنة في النسق الفضائي؟

2.3. النسيج الشعري:

ننطلق، للحديث عن الزمن الفوضوي في القصائد الأيقونية، من الفرضية القائلة بأن القصائد الفضائية بنيات بلاغية زمنية بالنظر إلى إنتاجها لأزمنتها تبعاً **للقيود التشكيلية والمعمارية**. وهذا ما يحيل على وجه بلاغي فضائي ينعت بالنسيج (texture)، والذي يحوي «**الوحدات النسيجية المتكررة» (texturèmes) سواء أكانت وحدات التماثل أو التباين، وبما فيها وحدات اللون والمساحة والشكل والخط**.

وعليه يمكن تقسيم الأنسجة الزمنية في الشعر الفضائي إلى **نسيج الصورة ونسيج الخط. فنسيج الصورة** قد يحيل، مثلاً، على **المشابهة**، حيث تستبدل علامة بأخرى كما هو الشأن بالنسبة للنسيج الفضائي **للموشحات**. فهو **نسيج استعاري لأن مساحة الأغصان والأسماط تحاكي عالم الوشي والحلي والزينة مما ينسجم وتسمية الموشح ذاتها**. وبما أن الاستعارة تختزل وتقرب بين العوالم المختلفة فإن الزمن الذي يسم مثل هذه الأنسجة الشعرية هو زمن الانكماش الذي تم إسقاطه بشكل مرآوي من الجهة المطاطية (الانكماش والتوسيع) نحو الجهة المتشابكة، لأن المشابهة في كثير من القصائد الفضائية

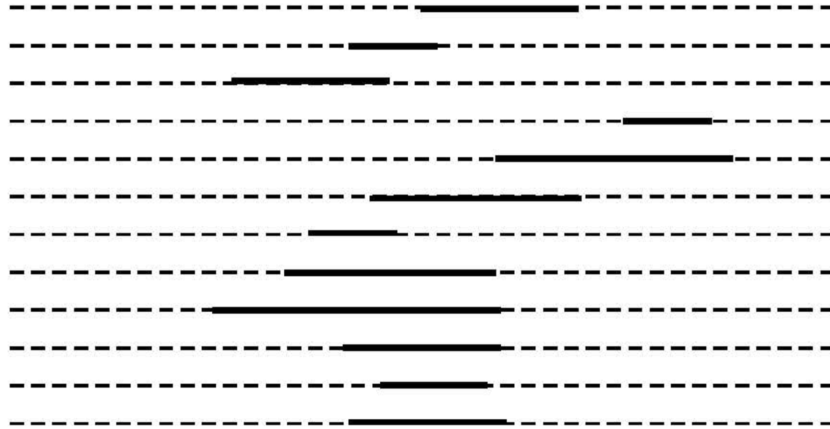
هي مشابهة غير مألوفة، وبالتالي فهي **مشابهة فوضوية (بيروتيت وككولا، 1986، ص ص 48-52)**.

أما بالنسبة لنسيج الخط، فإن الكتابة، باعتبارها موضوعاً سيميائياً، تنتج علاقات أفقية يؤشر عليها تراكم **السواد**، وعلاقات عمودية مرتبطة بتراكم **البياض**. ذلك أن **الوحدات الخطية** تتوزع أفقياً على الأسطر عبر شريط متواصل يجعل من السواد مناطق نشاط يتم فيها خلق الأشكال. ومن ثم، تتجه العلاقات الأفقية نحو بناء **الاتصال بواسطة زمن التوسيع** الذي يمطط المساحات السوداء، بينما تتجه العلاقات العمودية إلى بناء حالة **الانطواء بواسطة البياض الذي يؤشر على زمن الانكماش** بوصفه انفصالاً، لأن الانقطاع مبدأ سكوني، بينما الاتصال مبدأ دينامي.

وهكذا يمكن إعادة تشكيل البنية الخطية للأسطر الشعرية (22) بتمثيل الاتصال أفقياً والانفصال عمودياً في الشكل (5).

22. إلى الزليج
إلى
السقف النجمي
يـرى
خالاً يتعقبه من تحت ثقوب خمار
يستعزب تمزيق يديه
يـرى
دمه أحواض ريـــاح
دمه نار تتهجج في عرصات عبارته
سيكون الولد العاشق للأحجار
رصينا
يخلق ماء جسارته

(محمد بنيس، ديوان ورقة البهاء، ص 17).



الشكل 5. هيمنة الانفصال على الاتصال

إن التمثيل (5) يؤشر على هيمنة زمن الانكماش على زمن التوسيع في المقطع الشعري (22)، مما يؤثر على عملية تأويل المشهد البصري بالنظر إلى تفاعل الجهة المطاطية (هيمنة الانكماش) والجهة المتشابكة (الانقطاع) والجهة الدائرية (تراكم البياض أو تكراره).

ويمكن أن نضيف إلى ما سبق ما ينعت **بنسيج المواقع أو النسيج الخفي**. ذلك أن التشاكل الموقعي منتج للتشاكل الفضائي. ذلك أن للمواقع أشكالاً فضائية تجعل للمسموع نفسه بعداً بصرياً يتسع في دائرة الكتابة، فـ «**لا شك أن حديثنا عن المواقع والأنساق ولجوءنا إلى الكتابة الفضائية لإبراز نسق الكلام ومقاطعه وترديداته قد أشعر القارئ بما لهذه الأنساق من تقطيع فضائي مرئي أو متصور بصراً أو بصيرة، وهو إن أحس بذلك فلم يعد ما أحس به القدماء في هذا الصدد حين سموا مجموعة من الظواهر التوازنية بأسماء مستفادة من الفضاء البصري، من ذلك، مثلاً لا حصراً، التطريز والترصيع والتفويق والتسميط إلخ..» (العمري، 1990، ص 204)**. ومن هنا، فالموقع باعتباره حيزاً أو فضاء علائقياً تركيبياً ومنطقياً وعروضياً يمثل بؤرة التفاعل بين التشاكل

الصوتي والتشاكل الخطي اللذين قد ينعكس بعضهما على الآخر بواسطة التماثل الكلي أو الجزئي. فما نعته القدماء بالتصحيف (**تشاكل الخط**) يؤشر، في الآن نفسه، على **التشاكل الصوتي** كما هو واضح في المعطيات (23) و(24) و(25) التي تمثل تشاكل الخط مع وجود تماثلات في بعض الصوامت أو الصوائت.

(23) – يحسبون / يحسنون.

(24) – المغتر / المعتز.

(25) – الشليل / السليل.

وهذا ما جعل بعض الباحثين المحدثين (**أو ريكيوني** 1977) يعتبرون الأوجه البلاغية الصوتية أوجهاً بلاغية خطية مثل «**القلب الصوتي**» (Anagramme) الذي نعت بـ «**الأناكرام الخطي**» (**مثل حتف/ فتح**)، مما يجعل نسيج المواقع ينتمي زمنياً إلى الجهة المتشابكة في حالة القلب أو إلى غيرها من الجهات حسب نوع التراكم – التكرار.

4. الجهــة المطاطــية:

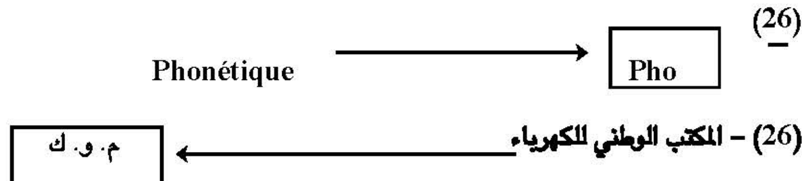
سنركز في هذا المبحث إلى مسألتين اثنتين: أولاهما تظهير الأزمنة الأساسية للجهة المطاطية؛ زمن **الانكماش وزمن التوسيع والزمن التصاعدي** وثانيتهما تقديم تفسير علمي لعلاقة **المجاورة والمشابهة**، على التوالي، بزمني التوسيع والانكماش.

وعلى هذا الأساس، تحوي الجهة المطاطية زمن الانكماش المتمثل في الاختزال الصوتي والحذف إضافة إلى الانكماش الاستعاري. وتحوي هذه الجهة، من زاوية أخرى، زمن التوسيع بما يتضمنه من توسيع صوتي وتوسيع كنائي. كما تتوفر على الزمن التصاعدي الذي يبين نسق التطور بواسطة الحكي والحجاج.

1.4 . زمـن الانكمـاش:

1.1.4 . الاختـــزال:

يمثل الاختزال (Abréviation) آلية أساسية من آليات زمن الانكماش، إذ يشكل إجراءً عملياً في تنظيم المعاجم وتيسير التواصل التجاري والإشهاري كما هو واضح في المثالين (26) و(27).



إن الاختزال هذا يعتمد على الاحتفاظ بالصوت الأولي وحذف باقي الأصوات من الوحدة المعجمية. غير أن الخطاب الشعري قد يوسع دائرة الاختزال عن طريق حذف الأصوات المتكررة أو **تقليصها**. وهذا ما يجعل العلاقة بين البيتين الشعريين (28) لابن **سهيل الأندلسي** توسم بزمن الانكماش الصامتي في الجهة المطاطية المتفاعلة مع الجهة المتشابكة **لانقطاع** تراكم الصامتين [و] و[ك] وتقليص التراكم للصامتين [د] و[ع].

28. أسعد الوجد بدمع وكفا   لا تقل للدمع! حسبي، وكفى
لست في دمعي غريقاً، إنما   جسدي خف ضنى حتى طفا

(ديوان ابن سهل الأندلسي، ص 57).

ومن هنا يمكن القول بانكماش **تقليص وانكماش** حذف بوصفهما يمثلان آلية الاختزال الصوتي الموسومة بزمن الانكماش في الجهة المطاطية.

وقد يتخذ الاختزال في القصائد الفضائية شكل انكماش **صوتي فضائي** كما هو واضح في المقطع الشعري (29) **حيث اختزلت الجمل الشعرية إلى المركب الحرفي «لا» في آخر سطر شعري (ديوان ورقة البهاء لبنيس، ص 66).**

(29) - سنغير بأمـــر كـــراء

القصر بمثقال لن تجدوا من يصرف مثقالاً يكفي ربع للنصف من

السنة الميلادية الربع الثاني لمالك بعد المــــوت

إذا

لا شيء

تؤرخ

لا

وفي المقطع الشعري (30) نجد زمن الانكماش يقلص الصوامت المتكررة **[و] و[ر] و[د] و[ت] و[ن]** إلى بروز واحد، آخر المقطع، في كلمة واحدة **[وردتان]** **(ديوان رماد هسبريس، الكنوني، ص** 66).

(30) - كـــان الـــطـــريـــق الـــســـريـــع

يحاصره بالضجيج وبالعجلات

وحين استدار تدلت على جسد السور

بـــين الـــغـــبـــار وبـــين الـــدخـــان

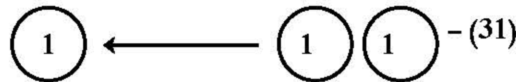
وردتـــان....

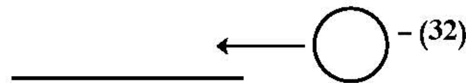
ويمكن أن ندرج في الانكماش **اختزال الدلالة** وتكثيفها، مثل قولنا: «**العلم نور والجهل ظلام**»... وهو ما نعتته البلاغة العربية القديمة **بإيجاز قصر**. بيد أننا ندمج هذا النمط الدلالي للانكماش في **الانكماش الاستعاري**.

2.1.4. الانكمــاش الاســتعاري:

إذا قمنا بتشييد فضاء ذهني ما بوصفه بنية **دلالية اعتقادية**، ثم أعدنا عملية البناء ثانية، فإن **الفضاء المحدود** (Boundaried Space) هو نفسه في

الحالتين معاً. وهذا يعني عملياً أننا عندما نضع خطاً وسط الفضاء – الحد ونكرر الفعل مرة أخرى نحصل على عملية ثانية أشبه بعدم التسطير ذاته (**مريل 1982، ص** 52). وعليه، تمثل العمليتان (84) و(85) **انكماشات استعارية** **(Metaphorical contractions)**.





وهكذا، تشكل هذه الفضاءات بنينة لزمن الانكاش الذي يسم **انساق المشابهة**. ذلك أن قولنا «**صافحت أسداً**» يختزل عالمين في فضاء محدود واحد؛ الشجاعة انطلاقاً من كونهما (ع**الم الإنسان وعالم الحيوان**) متفاعلين. كما أن هذا الوسم الانكماشي قد تم بواسطة إخفاء أحد العالمين الذي يعتبر مضمراً (أو ضماً) في التأويل التفاعلي للاستعارة.

غير أن **انساق المجاورة** يسمها زمن **التوسيع** الذي سنفسر اشتغاله في **التوسيع الكنائي**.

2.4. زمن التوسيع:

1.2.4. التوسيع الصوتي:

يعتمد التوسيع الصوتي آلية **الإلحاق** (Adjonction) **التي تمطط نواة صوتية أولية** كما هو حال الأبيات الشعرية **لابن الخطيب. (ديوان لسان الدين بن الخطيب، ص** 22).

28. روع بالي وهاج بلبالي.. وسامني الثكل بعد إقبال
نخيرتي حين خانني زمني.. وعدتني في اشتداد أهوال...
حفرت في داري الضريح لها تعللاً بالمحال في الحال

وغبطة توهم المقام معي وكيف لي بعدها بإمهال
سقي الحيا قبرك الغريب ولا زال مناخاً لكل هطال
قد كنت مالي لما اقتضى زمني ذهاب مالي، وكنت آمالي...

تحوي هذه الأبيات توسيعاً صوتياً، في الجهة المطاطية، ينطلق من نواة صوتية أساس، هي: [**بالي**] التي تتحول **بواسطة زمن التوسيع** إلى التراكم المعجمي: [**بلبالي**]، [**إقبال**]، [**أهوال**]، [**بإمهال**].. ومن ثم، تتفاعل الجهة المطاطية والجهة الدائرية لأن التراكم في حالة التوسيع يعتمد على الانعكاس الزمني الذي يمطط النواة الصوتية.

2.2.4. التوسيع الكنائي:

إذا كانت عملية تكرار البناء بالنسبة للفضاءات الدلالية توسم بزمن الانكماش الاستعاري، فإن تشييد فضاء بجوار آخر يؤشر على التوسيع بواسطة تجاور عالمين ذهنيين يكون أحدهما **مطلقاً** (Déclencheur) والآخر **هدفاً** (Cible)؛ **فوكونيي** (1984). وهذا ما يميز التعبير الكنائي. وعليه، تتوسع الدلالة بقولنا سيبويه على الرف، إذ إن المركب الاسمي **سيبويه** يمثل المطلق، بينما الهدف هو **كتاب سيبويه**. **فزمن التوسيع الدلالي** يسم عملية الانتقال، بواسطة الرابط التداولي (معرفة المتلقي بالكتاب وصاحبه)، من المطلق إلى الهدف، ذلك أننا ألحقنا **عالم الكتاب**: [**+ أوراق للقراءة**] بعالم الإنسان – **الباحث**: [**+ نحوي**]. وبذلك، تستدعي التعابير الكنائية عالماً ثانياً بإثباته مما ينتج **التوسيع الكنائي** (Metonymical expansion).

وهكذا، نلاحظ أن للجهة المطاطية قطبين متقابلين؛ زمن الانكماش وزمن التوسيع. بيد أن تفاعلهما وارد بواسطة أوجه بلاغية من قبيل **الاستعارة المبنية** (Métaphore filée) والتمثيل (allegoroe) اللذين يتوفران على خصائص السلسلة الممتدة في الخطاب، مما يؤشر على علاقة جدلية بين الانكماش

(المشابهة) والتوسيع (امتداد المشابهة)، تمثل نموذج الموجة (The wave Pattern، **مريل** 1982).

3.2.4. المشابهة المركبة: نموذج الموجة:

إذا تراكمت، في الخطاب، المشابهة بواسطة الاستعارة المبنية أو التمثيل، تفاعل زمن الانكماش وزمن التوسيع انطلاقاً من أن قيد التتابع يموضع المشابهة ويمططها في الآن نفسه. وهذا يعني وجود إسقاط تفاعلي متبادل بين الجهة الخطية والجهة المطاطية.

إن الاستعارة المبنية هي تتابع وتراكم لأنساق المشابهة (استعارات أو تشبيهات واستعارات) المتعددة التي تنمي نواة دلالية بوصفها منطلقاً. وهي بذلك «خلال نمو تصوري موحد سلسلة استعارات تستثمر عدداً، مرتفعاً تقريباً، من العناصر المنتمية لحقل دلالي واحد». (هنري، 1971، **ص** 122). وهذا ما نمثله بتراكم المشابهة في الجمل (34).

La Vie humaine est semblable à un chemin. Dans l'issue est un précipice affreux: On nous en avertit dés le premier pas; mais la loit est prononcée, il faut avancer toujours.
Je Voudrais retourner sur mes pas: Marche, Marche. Un poids invincible, une invincible force nous entraîne; il faut sans cesse avancer vers le précipice.

(بوسييت في مورو 1982، ص 51).

لقد انطلق هذا الملفوظ من تشبيه – نواة (المقارنة بين الحياة الإنسانية والطريق) تم توسيعه بواسطة استعارات متنامية اختزلت تلك **الحياة في طريق خطير** ندفع إلى **هاويته** قسراً. وبذلك امتدت المشابهة المبنية من النواة – المقارنة إلى **استعارة المخرج – الهاوية للنهاية – الموت، واستعارة المشي القسري للقضاء المحتوم**.. وقد انتظمت جميعها وفق تشاكل **الحياة متاعب**. وهكذا، تتوالى

المشابهات في نسق تصوري منسجم يتفاعل فيه زمنا الانكماش والتوسيع، تبعاً لنموذج الموجة المائية، حيث الانخفاض مشابهات، وحيث الارتفاع تراكب لبعضها على بعض.

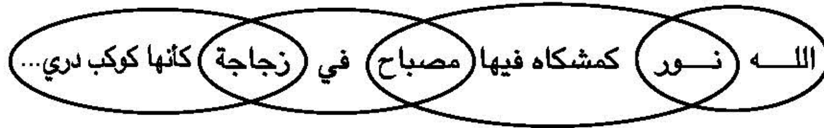
غير أن **الاستعارة المبنية** إذا انتظمها **نسق رمزي؛ أخلاقي – روحي أو سياسي** نسجت تمثيلاً (Allégorie) يراكب أيضاً مشابهة على أخرى قصد تنمية وتشخيص أو تجسيد فكرة مجردة.

لننظر في الآية الكريمة 25، سورة النور.

35. ﴿**الله نور السموات والأرض، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم**﴾.

إن نواة هذه المشابهة المركبة «**الاستعارة في الحضور**»: «الله نور السموات والأرض»، بحيث تمت عملية تنميتها بواسطة قيد التتابع في الجهة الخطية. ذلك أن تراكم المشابهات: «**مثل نوره كمشكاة فيها مصباح...**»، «**الزجاجة كأنها كوكب دري...**»، «يوقد من شجرة...» تمطيط للحقل التصوري الرمزي ﴿**نور الله**﴾ وفق **قاعدة ترابط السلسلة. فالمشكاة** تستدعي **المصباح** وهو **في زجاجة، والزجاجة** مثل **كوكب دري** يضيء ، انطلاقاً من أصل هو شجرة مباركة... إلخ. ومن ثمَّ، يمكن اعتبار هذا التمثيل **مشابهة مبنية** تنمي التصور الرمزي الروحي عن طريق تفاعل زمن التتابع وزمني الانكماش والتوسيع، بالنظر إلى المشابهة تختزل الوجود الإلهي في **النور الفريد** بتنشيط المقوم [+ مقدس] الذي تحيل عليه الملفوظات «... **شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية**..»، «... **يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار**...»، **بيد أن تعدد المشابهة وتواليها في الزمن تفسير وتوسيع يعملان على تجسيد كينونة روحية**. ويمكن تنميط قاعدة ترابط السلسلة، بالنسبة لهذه المشابهة المبنية، في الشكل (6) الذي يوضح تقاطع

البنيات الجزئية المكونة لها وترابطها بواسطة تكرار بعض الوحدات المعجمية (**نور، مصباح، زجاجة**...). والجدير بالذكر أننا راجعنا بعض كتب التفسير، فوجدنا أن تأويلنا الزمني للآية الكريمة لا يتعارض ومضمونها العام.



الشكل 6. ترابط سلسلة المشابهة

وهكذا، نلاحظ أن للجهة البلاغية المطاطية زمنين أساسيين؛ الانكماش والتوسيع، بحيث تتجاذبها **حالة المد بواسطة التوسيع الصوتي والكنائي، وحالة الجزر من خلال الانكماش الصوتي والاستعاري. وقد تصل إلى حالة التفاعل بين الزمنين في نموذج الموجة الذي يسم الوجه البلاغي الاستعارة المبنية التي يمكن أن تؤشر على التمثيل بواسطة البعد الرمزي**. وبذلك، نزاوج بين أطروحتنا هذه بين المنظور المعرفي – التصوري للمشابهة والمجاورة (**سليم** 2001) والمنظور المعرفي للزمان.

بيد أن حالة المد – التوسيع قد توسم **بالتدرج والتطور** في سياق بناء الحكاية أو الحجاج، مما يعني أن للتوسيع حالة أخرى، هي حالة **الزمن التصاعدي**، حيث يتحدد الزمن التصاعدي بواسطة الانبناء التطوري لبنية الخطاب الذي يتمثل في **التحويل الحكائي والاستدلال الحجاجي**. ذلك أن هذا الزمن يجعل إجراء النهاية عملية أساسية لوسم الخطاب، كما أن فعل التصاعد قد يتخذ صبغة التكرار مما يجعل القصيدة الشعرية، مثلاً تتصف ببناء حلزوني يؤشر على تفاعل الجهتين الدائرية والمطاطية. وهو ما يمكن التوسع في تظهيره في سياق مقال آخر.

5. تـركيـــــب:

إذن، ما هـي أهم النتائج المترتبة عن اقتراحنا القاضي بتوسيع مفهوم الجهة النحوية نحو نظرية أشمل هي **نظرية الجهة البلاغية**؟

تقود هذه النظرية، بوصفها نظرية معرفية تفاعلية، إلى تجاوز مفهوم الانزياح في الثقافة الغربية ومفهوم الجناس في الثقافة العربية. ذلك أننا نعتبر الأوجه البلاغية (Figures) ظواهر معرفية، فهي ليست مجرد محسنات، ولا هي من اختصاص الشاعر لوحده. إنها قوالب ذهنية (ملكات معرفية) تنشط في سياقات تجربانية خاصة لتيسير تفاعل الإنسان مع العالم. وبهذا المعنى تنقلنا نظرية الجهة البلاغية من ثنائية **حقيقة / مجاز**، ومن ثنائية لغة **عادية / لغة شعرية**، إلى الامتداد والتفاعل اللذين يربطان بين الأنساق ما فوق لغوية والبنيات اللغوية والبلاغية، مما ينتج **الكثافة البلاغية** باعتبارها وظيفة بنائية ممكنة التحيين في كل أنواع الخطاب بما فيها لغة الأطفال. ومن ثم، يروم نموذج الجهة البلاغية، الذي يحوي قوالب صوتية وفضائية ودلالية، نقل البلاغة العربية من بلاغة تصنيفية – وصفية إلى بلاغة معرفية – تأويلية. وبذلك، يمكن تنشيط القالب الفضائي لتأويل صورة كاريكاتورية مثلاً، كما يمكن تنشيط جميع القوالب لتأويل خطاب سياسي أو ديني أو شعري. فالجهة البلاغية بهذا المعنى نموذج كلي، مرون وتفاعلي.

وعليه، نعوض الصنافة البلاغية العربية والغربية للأوجه البلاغية بصنافة تفاعلية جديدة وفق المنظور الجهي التالي:

القوالب/ الجهات	الجهة الخطية	الجهة الدائرية	الجهة المتشابكة	الجهة المطاطية
القالب الصوتي	السلسلة البسيطة المتتالية العناصر	- القافية المنتظمة. انتظام تشاكل الصوامت وتشاكل الصوائت	- تشاكل السلسلة المركبة. - القلب الصوتي. - الحذف والإبدال. - القافية الدورية.	- الاختزال الصوتي. - التوسيع الصوتي.
القالب الفضائي	- الوحدات النسيجية المتتالية	- انتظام تشاكل الأنسجة	- القلب الفضائي. - الأنا كرام الخطى.	- نسيج المشابهة. - نسيج المجاورة. - نسيج السواد. - نسيج البياض.
القالب الدلالي	- الوحدات الدلالية المتتالية. - الحكي الكرنولوجي. - الاستعارة المبنية والتمثيل.	- التشاكل الجهي (التشاكل الأدنى). - التشاكلات الدلالية المنتظمة.	- التشاكلات المتعددة - قلب العبارة. - المناقضة. - الطباق.	- الاستعارة. - التشبيه. - الكناية والمجاز المرسل. - الاستعارة المبنية. - الحكي والحجاج.
الجهة الأساس	الجهة المتراكبة			

الشكل 7. التصنيف الجهي للأوجه البلاغية

المصادر والمراجع

1) شكري، إسماعيل (1998) **تعيين التغير وتعيين المقصدية**، في مجلة دراسات مغاربية، ع: 7، مؤسسة الملك عبدالعزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء.

2) شكري، إسماعيل (1999) **نقد مفهوم الانزياح**، من مجلة فكر ونقد، ع: 23، دار النشر المغربية، الدار البيضاء.

3) شكري، إسماعيل (2001) **دينامية التشعب والانتظام**، من مجلة علامات في النقد، المجلد العاشر، الجزء 40، جدة.

4) سليم، عبدالإله (2001) **بنيات المشابهة في اللغة العربية**، دار توبقال، الدار البيضاء.

5) مفتاح، محمد (1985) **تحليل الخطاب الشعري**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

6) العمري، محمد (1990) **البنية الصوتية في الشعر**، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء.

7) الكنوني، محمد الخمار (1987) **ديوان رماد هسبريس، دار توبقال للنشر**، الدار البيضاء.

8) ابن الصيرفي، علي، **المختار في شعر شعراء الأندلس**، تح. عبدالرزاق حسين، دار البشير، عمان، 1985.

9) ابن سناء الملك، أبو القاسم، **دار الطراز**، تح، جودت الركابي، دار الفكر، دمشق 1977، ط 2.

10) ابن سهل، إبراهيم، **ديوان ابن سهل الأندلسي**، تح. يسري عبدالغني عبدالله، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988.

11) بنيس، محمد (1988) **ديوان ورقة البهاء**، دار توبقال، الدار البيضاء.

12) الشابي، أبو القاسم (1988) **ديوان أبي القاسم الشابي**، دار العودة، بيروت.

13) كنون، عبدالله (1975) **النبوغ المغربي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 3.

1) Lakoff, G. (1987), **Women, Fire**, and Dangerous Things, University Of Chicago Press, Chicago and London.

2) Lakoff, G. (1988), **Cognitive Semantics**, In: Eco, U Violi, P. (eds) Meaning and Mental Respresentations, Indiana University Press.

3) Groupe u (1977), **Rhétorique de la Poésie**, Complexe, Bruxelles.

4) Gauthier, M. (1974), **Systéme Euphonique et Rythmique du Vers Françcais**, Librairie Klinksieck, Paris.

5) Baker, M. (1985), **the Mirror Principle and Morphosyntactic Explanatin**, In: Linguistic Inquiry, Volume 16, and N 3.

6) Bacry, P. (1992), **les Figures de Style**, Bellin, Paris.

7) Delbouille, P. (1984), **Poésie et Sonorités**, 2. Les Nouvelles Recherches, Société d'edition "Les Belles Lettres", Paris.

8) Fauconnier, G. (1984), **Espaces Mentaux**, Minuit, Paris.

9) Johnstone, B. (1991), **Repetition in Arabic Discourse**, Benjamins, J. Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia.

10) Henry, A. (1971), **Métonymie et Métaphore**, Klincksieck, Paris.

11) Molino, J. et Tamine, J. (1982), **Introduction a L'analyse Linguistique de la Poésie,** PUF, Paris.

12) Merrell, F. (1982), **Semiotic Foundations**, Indiana University Press, Bloomington, London.

13) Moreau, F. (1982), **L'image Littéraire**, C.D.U. et Sedes Réunions, Paris.

14) Peyroutet, c. et Cocula, B. (1986), **Sémantique de L'image**, Librairie Delagrave, Paris.

15) Orecchioni, C.K. (1977), **La connotation**, Presses Universityaires de Lyon, 2éme ed.

* * *

المجاز ورؤية العالم

أحمد صبرة

الاستعارة ليست عنصرا إضافيا، بل هي المخرج الوحيد لشيء لا ينال بغيرها

مصطفى ناصف

كيف يرى الإنسان العالم؟ قضية شغلت الفكر الفلسفي منذ أيام سقراط، واستمر اهتمامه بها حتى الآن، ولقد شغل الفلاسفة، سواء اليونانيين مثل سقراط وأفلاطون، أو فلاسفة العصور الوسطى مثلما ظهر في اعترافات القديس أوغسطين، أو فلاسفة عصر النهضة ومن جاءوا بعدهم مثل ديكارت، ثم كانت وهيجل بأسئلة مركزية تشكل ما سمي بعد ذلك في الفلسفة الألمانية رؤية العالم weltanschauung.

لقد كان هذا المصطلح الألماني من أكثر المصطلحات أهمية في الفلسفة الإدراكية cognitive philosophy، وهو يشير إلى الرؤية الواسعة للعالم عند البشر، أو الإدراك الحسي لديهم، وتتشكل رؤية البشر للعالم من خلال خبرتهم الفريدة معه، والتي جربوها عبر آلاف السنين(1).

لكن هذا المصطلح اتخذ منحى آخر مع الإدراك المتزايد للأهمية المركزية

التي تحتلها اللغة، لقد كان الوعي باللغة من أكثر المنعطفات أهمية في تاريخ الفكر الفلسفي، فاللغة ليست أداة للإدراك، وإنما هي صورة الإدراك نفسه، ومن ثم فلا مجال للقول بأسبقية الفكر على اللغة، أو اللغة على الفكر، لأنهما في نهاية الأمر شيء واحد لا يمكن فصمه، وعلى ذلك رأى بعض الفلاسفة أن لغات البشر تعكس رؤية العالم لديهم في أشكالها التركيبية، وأبنيتها[2]، وإيحاءاتها غير القابلة للترجمة ودلالاتها الذاتية.

وعلى أساس من رؤية العالم تتجاوز خريطة العالم الحدود السياسية لتشبه الخريطة اللغوية له، ولتتطابق أيضاً مع خريطة العالم المؤسسة على موسيقى البشر.

يطرح وورف فرضية ترى أن البنى الدلالية - التركيبية للغة تصبح بنى تحتية لرؤية العالم عند الناس من خلال تنظيم الإدراك السببي للعالم، والتصنيف اللساني للكينونات، ويظهر التصنيف اللغوي، بوصفه تمثيلاً لرؤية العالم، وهذا التصنيف يعدل الإدراك الاجتماعي، ومن ثم يقود إلى التفاعل المستمر بين اللغة والإدراك[3].

إن فرضية وورف ترى أن الدور الذي تمارسه اللغة في تشكيل رؤية العالم دور مركزي، ولا يمكن النظر هنا إلى أنها - أي اللغة - مجرد أوعية لأفكار البشر، فلو كان هذا صحيحاً لما أعطيت للغة هذه المكانة المركزية في الفكر الفلسفي الحديث، ولما قيل - وهو صحيح - إن كل لغة لها طريقتها الفريدة في إدراك العالم. إن اللغة هي التي تتحكم في نظرة الإنسان إلى العالم[4]، تمارس اللغة دوراً غامضاً في حياة البشر، وإذا كان فتجنشتين قد قال ذات مرة إن تركيب اللغة مشابه لتركيب العالم، وهو الرأي نفس الذي قال به برتراند راسل، مع إعلان عجزه عن شرح هذا التشابه[5]، فإنه يمكن عزو هذا التشابه إلى الطريقة التي ينظر بها كل فرد إلى العالم، والنظر هنا أو الرؤية لا يتم إلا عبر اللغة[6]، فعمليات الإدراك الحسي لا تبدو محايدة تماماً، على الرغم من أنها تبدو

المجازية كلها، وفي ظني أن الجدل الذي استهلك كثيراً من جهد ابن تيمية في رفض ظاهرة المجاز لم يقترب كثيراً من الظاهرة نفسها، بل ظل محصوراً – إلى حد ما – في دائرة المصطلح، وأن قليلاً من التمحيص لموقف ابن تيمية – بوصفه من أكبر مناصري فكرة نفي المجاز عن اللغة – وموقف ابن جني الذي يرى العكس يجد أن الخلاف بينهما أقل مما يعرضه بعض الدارسين، فأن تطلق على الجملة المنتجة اسم المجاز وفق تصور النقل، واستعمال اللفظ في غير ما وضع له أولاً، أو أن تطلق عليها اسم الحقيقة على اعتبار الدور الذي تمارسه القرينة في الجملة، أو على اعتبار الجهل بما كانت عليه اللفظة في الوضع الأول، هذا لا يغير شيئاً في الجملة نفسها، فهي في نهاية الأمر تقدم موقفاً من العالم، وإدراكاً للكيفية التي يتشكل بها.

سائر البلاغيين اتخذوا موقفاً وسطاً بين الاثنين، فقد رأوا أن اللغة بها من الحقيقة مثلما بها من مجاز، وأن تحديد نسبة شيوع أي منهما داخل اللغة أمر لا يمكن الوصول إليه.

ما كنه المجاز الذي نتحدث عنه هنا؟ هذا البحث يعتمد على التشبيه والاستعارة بوصفها أهم ركائز المجاز في البلاغة العربية، على الرغم من أن بعض البلاغيين القدامى يخرج التشبيه من دائرة المجاز، ويستبعد هذا البحث المجاز المرسل على اعتبار أن الدور الذي يقوم به داخل اللغة لا يخدم كثيراً الأساس الذي يقوم عليه هذا البحث، كما يستبعد كذلك الكناية بوصفها ظاهرة هامشية في اللغة، ليست متغلغلة تغلغل الاستعارة والتشبيه.

السؤال المركزي في هذا البحث: لماذا يلجأ الإنسان إلى المجاز؟ ما الذي تستطيع أن تقدمه الجملة المجازية وتفشل الجملة الحقيقة في تقديمه؟ وفي الطريق إلى الإجابة عن هذين السؤالين يلقانا سؤال ثالث مهم: كيف يتم تأويل الجملة المجازية؟ وما الذي يصل منه إلى المتلقي؟ هل هو أصل المعنى فيها كما قدم ذلك بعض البلاغيين؟ على الرغم من غموض فكرة أصل المعنى في التعبير

المجازي؟ أم إيحاءات هذا التعبير، وهي إيحاءات شديدة التنوع والثراء، بحيث إنها حين ترتبط بالطريقة المعقدة التي يتلقى بها الناس كلام الآخرين تفكك هذا التعبير المجازي وتحطم ما فيه من وحدة، وحينئذ يكون لكل متلق تأويله الخاص، كما سيركز هذا البحث على جانب التأويل وليس جانب الإبداع فيها، فالبحث عن نوايا المبدع، وأسباب تعبيره بالمجاز أمران لا يمكن الوثوق بأية نتائج يمكن أن تستخلص منهما، كما أن البلاغيين العرب أهملوا هذا الجانب إهمالاً يكاد أن يكون تاماً لأسباب دينية، وركزوا على جانب التلقي، أو جانب الجملة المنتجة في نفسها، جانب آخر سيعنى به البحث هو الإجابة عن سؤال: هل هناك فروق بين التعبير بالاستعارة والتعبير بالتشبيه؟ إن الفرضية التي يطرحها البحث هنا أن توجد فروق هامة بين الاثنين، أقلها أهمية هي الفروق التركيبية الظاهرة بينهما، لكن وراء ذلك يكمن عالم تقدمه الاستعارة يختلف كثيراً عن العالم الذي يقدمه التشبيه، على الرغم من التقائهما أحياناً.

المجاز والإدراك

يرتبط إنتاج المجاز واستقلاله بعملية شديدة التعقيد في الإنسان هي عملية الإدراك، والمجاز في هذا الصدد هو جزء من منظومة أكثر اتساعاً هي منظومة اللغة، فاللغة تمثل الإدراك الإنساني، والإدراك الإنساني لا يتجلى في مجال القوة إلى مجال الفعل إلا باللغة، بل إن بعض فلاسفة الإدراك يماهون بين اللغة والإدراك بحيث لا يمكن – حتى على مستوى التنظير – الفصل بينهما، إن الإنسان في كل عملية إنتاج للغة يقدم موقفاً من العالم، وإدراكاً له على نحو يميزه كفرد في المجتمع، ويميز من ثم لغته وإدراكها للعالم عن اللغات الأخرى، في هذا السياق يرى علماء النفس أن فهم المجاز مشكلة إدراكية في الأساس، وهي تتمركز حول السؤال التالي: كيف تبرز كينونة مفهومية جديدة من أجزاء منفصلة انفصالاً واضحاً[11]؟ وهو موضوع مركزي في إنتاج المجاز، مثلما هو

كذلك في فهمه، لأن منتج المجاز يجب أن يدرك أولاً أهمية الرابطة المجازية قبل أن ينطق بها، وتكتسب الرابطة المجازية أهميتها من كونها نقطة التقاء عوالم لا يمكن لها أن تلتقي إلا داخل اللغة، كما لا يمكن لها أن تتشكل على النحو الذي تبدو فيه إلا داخل المجاز.

إن مسألة الإدراك في علاقتها باللغة، ومن ثم في علاقتها بالمجاز مسألة حيوية، كانت في وعي القدماء حين تحدثوا عن الأهمية التي للغة في حياة البشر، كما في مقدمة «أسرار البلاغة» لعبدالقاهر الجرجاني[12]، وحين أشاروا إلى الطريقة التي كانت تسمي بها العرب أبناءها، يقول ابن دريد: «واعلم أن للعرب مذاهب في تسمية أبنائها، فمنها ما سموه تفاؤلاً على أعدائهم نحو غالب وغلاب... ومنها ما تفاءلوا به للأبناء نحو نائل ووائل... ومنها ما سمي بالسباع ترهيباً لأعدائهم نحو أسد وليث... ومنها ما سمي بما غلظ وخشن لمسه وموطئه مثل حجر وحجير..»[13] وإذا كان البلاغيون يقولون: إن المجاز لا يقع في الأعلام، فإنه لا يمكن إغفال الأسلوب الذي يربط به العرب موجودات الكون في سياق واحد، وينقلون من خلاله أسماء بعض الموجودات، مثل السباع وما غلظ من الشجر والأرض، إلى البشر، وهذا لب العملية المجازية، لكنها هنا تجري على مستوى آخر، كما تبدو هذه المسألة حيوية في موقف العرب من الألوان، فقد ارتبطت الألوان بالمشاعر الإنسانية، وكان لكل لون منها حقله الدلالي العاطفي الذي أنتج جملة من الأساليب المجازية، يعلق ابن رشيق على بيت:

وتدير عيناً في صحيفة فضة كسواد يأس في بياض رجاء

فاليأس على الحقيقة غير أسود، لأنه لا يدرك بالعيان، لكن صورته في المعقول وتمثيله كذلك مجازاً، والرجاء على هذا التقدير في البياض»[14]، كما تبدو هذه المسألة كذلك في الطريقة التي كانت تستخدم بها العرب التشبيه، وهو ما يظهر في كلام ابن طباطبا[15].

والإدراك يرتبط بالتخييل كما أشار إلى ذلك عدد من علماء النفس المعنيين

بالإدراك، وقد لمس البلاغيون القدماء هذا الجانب من الموضوع، على الرغم من أن موقفهم منه كان ملتبساً، فقد ربطوا بين التخييل والتشبيه، لكن بعض البلاغيين أخرج التشبيه من حقل المجاز بينما عده آخرون أحد الأطراف الأساسية فيه، أما موقفهم من الاستعارة فكان أكثر التباساً، ففريق منهم رأى أن أساسها تشبيهي، بينما عدها آخرون نوعاً من الاتساع في الكلام، وقسمها فريق ثالث إلى قسمين: تصريحية ومكنية، وربطوا الأولى بالتشبيه الذي يخلق تخييلاً، بينما عدوا الثانية نوعاً من الاتساع في الكلام[16]، وكان موقف عبدالقاهر الجرجاني – وهو أهم من كتبوا في هذا الموضوع – مربكاً، فبينما يلتفت في بعض تحليلاته إلى الخيال الذي يصاحب الاستعارة[17]، يقول في موضع آخر: «واعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل»[18]، ويوضح ذلك فيقول: «وجملة الحديث أن الذي أريده بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى، فأما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يُثبت أمراً عقلياً صحيحاً ويدعي دعوى لها سنخ في العقل، وستمر بك ضروب من التخييل هي أظهر أمراً في البعد عن الحقيقة وأكشف وجهاً في أنه خداع للعقل وضرب من التزويق...»[19] وهي قضية تحتاج إلى مزيد من التأمل بحثاً عن الخلفية المعرفية التي يتأسس عليها كلام عبدالقاهر، وهذا له موضع آخر.

لكن التخييل أخذ عند علماء النفس المعاصرين المهتمين باللغة منحى آخر، فقد وجدوا أن أساس التخييل يكمن في الرابطة المجازية، فعملية ربط المشبه بالمشبه به داخل المجاز عملية غير معتادة، ونحن يجب أن نصنع قفزة تخييلية لإدراك التشابه الذي يشير إليه المجاز، بعض الدارسين يرى أن أساس التشابه يكمن في أن المجاز يتضمن نمطاً أيقونياً، وبعض آخر يرى أنها تتضمن رمزاً، لكن القفزة التخييلية المذكورة هنا لا تحدث إلا مع الاستخدام الجمالي للمجاز، مثلما نجد في الشعر أو في بعض الفنون المرئية الأخرى، أما مجازات الحياة

اليومية فإن توظيفها يكون اعتيادياً بحيث لا تدرك على أنها مجازات على الإطلاق.

ويطرح جورج ميلر – وهو أحد علماء النفس المهتمين بالمجاز – الموضوع من زاوية القارئ من خلال استخدام مصطلح آخر يفسر به الطريقة التي يفهم بها البشر الأشياء الجديدة، وهو مصطلح الإدراك بالترابط apperception[20]، وهو من المصطلحات التي لم يُعد إليها علماء النفس المتخصصون في الإدراك الاعتبار في السنوات الأخيرة، ويعرفه هربرت ريد 1898 بأنه مصطلح عام تُرتبط فيه العمليات العقلية في علاقة مع النظام المفهومي المكتسب، أو أن هناك أشياء جديدة يمكن أن تُتعلم من خلال ربطها بأشياء معروفة من قبل، وفي رأي ميلر أن الاهتمام العلمي بتحليل المجاز يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتعرف ريد للإدراك بالترابط[21].

يرى ميلر أن الحاجة إلى فهم كيفية ربط الناس الأفكار الجديدة بالقديمة موضوع شديد الأهمية في سيكولوجية القراءة، ففي أثناء قراءة الشخص وفهمه لما يقرأ تترابط المعلومات الجديدة التي يواجهها مع مخزونه من المعلومات العامة، ومع كتلة الإدراك من خلال الترابط، ومع تمثيله الداخلي لما يقرأ، وتضاف في هذه العملية معلومات جديدة تصبح جزءاً من المعلومات القديمة، ثم تضاف إليها معلومات جديدة، وهكذا ينشأ **المفهوم النصي**. إن القراءة مع الفهم نموذج للتخصيب الصناعي لمفهوم الإدراك بالترابط وهو في حالة فعل، وما فعله ميلر في بحثه أنه عرض وجهة نظره في عملية الإدراك بالترابط المتضمنة في فهم القراءة، ثم ناقش تعبيرات التشبيه، ثم اعتبر الاستعارة تحتل مكاناً متميزاً في هذه العملية.

يتساءل ميلر في البداية عما يحدث في أثناء قراءتنا لفقرة نثرية وصفية، يقول: لو اقتربنا من النص أكثر، وحاولنا أن نفهمه، فإننا سنفعل أكثر من مجرد تحريك العين، وقراءة الأسطر والغمغمة بالكلمات، إن الفقرة ستغيرنا، فعندما ننتهي من قراءتها سيكون لدينا شيء لم يكن معنا من قبل، والمشكلة

السيكولوجية تكمن في قدرتنا على تحديد التغيرات التي تحدث للقارئ عندما يقرأ نصاً نثرياً بعناية.

وقد اختار ميلر نصاً لهنري ثورو 1937، يصف فيه مشهداً في غابة، حيث أخذ البطل فأسه، وراح يقطع بعض الأغصان والأخشاب واصفاً ما حوله[22]، يعلق ميلر على ذلك بقوله: إنه في أثناء قراءته للنص يبني شيئاً في خياله، نوعاً من الصور PICTURES العقلية، يضيف إليها تفاصيل كلما تقدم في قراءة العبارات والجمل، وهو يسمي ما يبنيه هنا «صور IMAGES» لأن ما يتشكل في عقله مختلف عن الصور الفوتوغرافية للمشهد الذي يقرأ عنه، وهو يطلق على هذه الصورة اسم «صورة الذاكرة MEMORY IMAGE»، يحاول ميلر من خلال نص ثورو أن يبين كيف تتفاعل عملية القراءة لتنتج صورة الذاكرة، ثم يقول في النهاية إن تحليله مألوف لكل من يحاول أن يتأمله، لكنه سيذهب إلى أبعد من ذلك كي يجعل ما يعنيه بمصطلح الذاكرة أكثر وضوحاً، ويوضح كذلك الأساس الحدسي لادعاء أن فهم فقرة نثرية وصفية مثل فقرة ثورو عملية عقلية إنشائية.

يضيف ميلر بعض تفاصيل مهمة حول جملة المصطلحات التي ذكرها سابقاً، فهو يرى أن غموض الصورة IMAGE مهم جداً لإنشاء صورة الذاكرة، وصورة الذاكرة بالمثل يجب ألا تمتلك الوضوح الذي عليه الصورة الفوتوغرافية، في هذا السياق يرى أن ثورو لم يصف كل تفاصيل الغابة، والقارئ الذي يريد أن يتذكر بالضبط ما وصفه ثورو عليه ألا يجمع التفاصيل التي لم يذكرها ثورو، إنه من غير الممكن تكوين صورة IMAGE لا تحتوي على معلومات إضافية لم يقدمها النص[23].

يحاول ميلر أن يقدم طريقا جديدا لتفسير ما يحدث في أثناء القراءة من خلال نص ثورو، فهو يرى أن على القارئ أن يفرغ عقله من كل المسائل الأخرى، ويحاول أن يقرأ النص من خلال التفاعل معه، ويقترح هنا ما يسميه النموذج

الدلالي SEMANTIC MODEL الذي يرى أنه مجموعة من الحالات المختلفة لأمور تجعل كل المعلومات في صورة الذاكرة لهذا النص حقيقية، وكي يكون أي أمر عضواً في هذه المجموعة، فإنه يجب أن يتجانس مع كل المعلومات التي يحصل عليها القارئ.

ثم يربط هذا النموذج الدلالي باللغة التي يستخدمها المؤلف، وبصورة العالم الذي كان في ذهنه وقت أن كتب نصه، وبالمفهوم الذي كان في عقل المؤلف عندما اختار جمله، وهو يرى أن على القراء أن يربطوا المفهوم النصي TEXTUAL CONCEPT الذي يقترحه بالمخزون العام من المعرفة والمعتقدات لديهم، ثم ينتقل إلى وضعية المجاز داخل اللغة ويربطها بالنموذج الدلالي.

يطرح ميلر في بداية حديثه عن المجاز مجموعة من الأسس التي تمكننا من أفضل لكيفية عمله داخل اللغة، لعل أهم هذه الأسس أن القارئ لا يستطيع أن يفهم الجملة إلا إذا عرف الشروط التي تجعل هذه الجملة حقيقية، أي أن ينظر إلى العالم وإلى نفسه، بمعنى أنك كي تفهم الجملة، فإنك يجب أن تنشئ نوعاً محدداً من العلاقة بين المفهوم الذي تعبر عنه الجملة ومعرفتك العامة عن العالم، وإذا لم تستطع إنشاء هذه العلاقة، فإنك لن تفهم الجملة، وإذا لم يستطع أي شخص أن ينشئ هذه العلاقة (افتراضاً) فإن الجملة تصبح بلا معنى.

كما أن هناك علاقة أكثر اتساعاً يجب أن تؤسس بين النص والمعرفة العامة، والمشكلة المركزية في علم النفس المعني بالإدراك عن طريق الترابط هو ماهية هذه العلاقة وكيف يمكن أن تؤسس، يعترف ميلر أنه ليس لديه تصور واضح في هذا الأمر، يقول: لكن لنقل إنك تفهم الجملة إذا عرفت الشروط التي أنتج شخص ما هذه الجملة في ظلها، والشروط التي يعنيها ميلر هنا هي ما يسميه **أساسيات المؤلف** لما يقول، وهو يفترض أن إدراك الأساسيات في الجملة مشتق من المعرفة العامة والمعتقدات والحوادث المشابهة لما تصفه الجملة أو تتخيله.

وفي ظل هذه الصياغة، فإنك يمكن أن تفهم الجمل التي تستعصي على الإثبات لو استطعت أن تصل إلى أساسيات المؤلف في استخدامها، لكن هذا يتم في نطاق الجمل التي تريد إيصال معان حقيقية، لكن ليست كل الكتابات تهدف إلى إيصال معان حقيقية، لذلك يجب البحث عن أسلوب آخر في التعامل مع هذا النمط من الجمل(24).

يشير ميلر أيضاً إلى مشكلة تتعلق بالإدراك بالترابط هي مشكلة التعارض، وهو يوضحها من خلال المثال التالي: افترض أنك قلت في الجملة الأولى في نص ثورو ما يلي: «قرب نهاية مارس عام 1845 استعرت فأساً، وقدت سيارتي إلى الغابة، أقرب مكان يمكن أن أبني فيه منزلي.....» يظهر التعارض هنا في أن السيارات لم تكن موجودة في عام 1845، وهو هنا يسأل سؤالاً مهماً: ما المعارف التي نحتاج إليها كي ندرك هذا التعارض؟ إنها ليست من صور الذاكرة، إنها من المعارف العامة التي تلعب دوراً مهماً في عملية الفهم، أما صورة الذاكرة، فهي شيء آخر يختلف عن المعارف العامة، إن القارئ يفترض عادة أن ما يعرفه عن العالم الحقيقي يمكن أن يطبقه على العالم الذي يقرأ عنه (إذا لم يقل النص غير ذلك)، لكنه لو اضطرب أمام هذين العالمين، فإنه لن يكون قادراً على استعادة النص بشكل دقيق(25).

هناك سبب آخر يجعل صورة الذاكرة مختلفة عن المعارف العامة، وهو أن الحقيقة في النموذج الدلالي يجب أن تحتفظ بمسافة عن الحقيقة فيما يسمى العالم الحقيقي، أو في معارفنا العامة عن هذا العالم، في هذا الصدد أثار نقاد الأدب مشكلة الصدق والكذب وعلاقتهما بالشعر والرواية، وفق هذا التصور لا يمكن الوصول إلى رأي في هذه القضية، فإذا كان الصدق أو الكذب يرتبطان بالحقيقة كما تتجلى في العالم الحقيقي، سواء أكان هذا العالم هو الواقع الخارجي أم الواقع الداخلي، فإن الحقيقة في الأدب ليست كذلك، كذلك نرى بعضهم يدعي أن الصدق والكذب ليسا ملائمين للأدب، لكن ميلر يعتقد أن

إمبسون كان على حق حين قال: إن المسألة ليست أن صدق الأعمال الأدبية أو كذبها ليست ملائمة، لكن القضية هي السؤال عن الحالة العقلية التي تبدو فيها هذه الأعمال حقيقية»[26].

في حالة المجاز، يجب التمييز بين «الحقيقة في الواقع» و«الحقيقة في النموذج»، لأن المجاز إذا فسر حرفياً سيبدو متناقضاً وفق حقائق الواقع، وعلى ذلك فإن التمييز بين الحقيقتين يجب أن يكون في وعي أي نظرية عامة للفهم النصي.

إن المجاز يمثل مشكلة في عملية الإدراك بالترابط، فالمجاز الذي يكون كاذباً وفق حقائق العالم يضيف إلى مخيلتنا، لكنه قد يخلق توتراً بين مفهومنا عن العالم الحقيقي ومفهومنا عن العام الموجود في عقل المؤلف، وكي نحد من هذا التوتر فإننا نحاول أن نربط ما نقرؤه في النص بما نعرفه عن الحالات المماثلة في العالم الحقيقي، ونحاول أن نركب مفهوماً نصياً قريباً إلى حد من مفهوم الحقيقة، هذا يعني أننا نحاول أن نجعل العالم الذي يريد منا المؤلف أن نتخيله مماثلاً للعالم الواقعي (كما نعرفه) في عديد من جوانبه على قدر الإمكان.

عندما يقول المؤلف إن «س» هي «ص»، ونحن نعرف إن «س» في الحقيقة ليست «ص»، فإننا نحاول أن نتخيل عالماً يكون فيه «س» هي «ص»، هذا الفعل من التخيل يكون سهلاً إذا كانت «س» في العالم الحقيقي تشبه «ص» من بعض الجوانب، عندئذ نأخذ مواضع التشابه بينهما على أنها أساسيات المؤلف للقول «إن س هي ص»، مثلاً لو قال المؤلف: «إن الرجل ذئب»، هنا نجد التوتر بين مفهومنا عن العالم الحقيقي ومفهومنا عن عالم المؤلف في أقل درجاته حين نعزو سمات الذئب إلى الرجل، لكن إذا قال المؤلف «إن الأعاصير الاستوائية قمح»، فإننا سنجد صعوبة في اختيار نموذج تكون فيه هذه الجملة حقيقية، لأن المشابهات بين طرفي المجاز هنا في حدودها الدنيا، على أساس أن المشابهات

بين طرفي المجاز تقلل من التوتر بين المفهومين: مفهومنا النصي ومفهومنا عن الواقع، لكن ميلر يرى أن هذا مجرد ادعاء، أي أن المشابهات في رأيه لا تمكن القارئ من فهم ما يعنيه المؤلف، لأن الذي يحدث أن بحثنا عن مواضع التشابه بين الذئب والرجل ينتهك الحالة العقلية للمؤلف التي يدعي فيها أن الرجل ذئب فعلاً، وليس مجرد أنه يشبه الذئب، إن البحث عن مواضع التشابه بين طرفي المجاز هنا ينتهك الأساسيات التي بنى عليها المؤلف نصه، لذلك يزداد التوتر بين المفهومين عند القارئ بدلاً من أن يقل.

إن «الرجل ذئب» جملة كاذبة في الواقع، لو تعاملنا معها بمنظور الحقيقي، إننا يمكن أن نتعامل معها على أنها حقيقية داخل المفهوم النصي الذي يركبه القارئ، ولكي يفهم القارئ الجملة، فإن عليه أن يجعلها تتشابه مع جملة «الرجل يشبه الذئب»، أو مع جملة أكثر ضعفاً «الرجل يبدو أنه يشبه الذئب»، إن التشبيه لا يمكن أن يضاف إلى المفهوم النصي، لأنه ليس ما قاله المؤلف، ومع ذلك فإنه الأساس الذي يمكن القارئ من فهم السبب الذي من أجله قال المؤلف ذلك.

ومع ذلك، فإن النقطة المهمة هي عندما يقول المؤلف شيئاً كاذباً أو متناقضاً طبقاً للعالم الواقعي، إن القارئ لا يترجمه إلى شيء حقيقي، ومن ثم يفترض أن هذا هو ما أراد المؤلف قوله، إنه يفترض - بالأحرى - أن ما قاله المؤلف حقيقي، ثم يبحث في معارفه عن أساس مقبول لما قرأه، ويقوده البحث عن هذه الأسس إلى المشابهات والقياسات التي يجدها بين العالم في النص والعالم الواقعي.

يقول دارسو المجاز منذ أرسطو: إن المجاز يستعمل من أجل التعبير عن المشابهات أو المقارنات، على الرغم من أن صوراً من الكلام تبدو مثل المجاز، لكنها لا تعبر عن المشابهة أو القياس، وتبدو هنا سلطة أرسطو كبيرة، فكثير من

تابعيه تجاهلوا مثل هذه الصور، أو أنهم اعتبروها ليست مجازات حقيقية، لكن سواء أكانت المشابهة هي السمة المميزة للمجاز أم لا، فلا يمكن لأحد ألا يتفق مع الادعاء الذي يقول: إن كثيراً من المجازات لا تدرك إلا على ضوء المشابهات.

على المستوى المجرد، يفترض معظم الناس أن المشابهة علمية سيمترية، فأن تقول: «أ» تشبه «ب»، يعني أن «ب» تشبه «أ»، وأن كل واحد منهما يشبه الآخر في عملية متكافئة، هذه الفرضية ليست فوق المساءلة حتى على المستوى المجرد، وهي عند مستوى التعبير اللغوي كاذبة تماماً. هل يمكن تطبيق القياس الذي يحدث في المعادلات الجبرية على جملة تشبيه يكون فيها القياس أساسياً؟ هل يمكن مثلاً أن نقوم بتبديلات أساسية في جملة مثل «النهار بالنسبة للضياء مثل الليل بالنسبة للظلام» فنقول: «إن النهار بالنسبة لليل مثل الضياء للظلام»، أو «الظلام بالنسبة للضياء مثل الليل بالنسبة للنهار» أو غير ذلك؟

يقول ميلر إنه يمكن أن يحدث ذلك شريطة أن تدرك أن كل تبديل يحدث في الجملة ينتج شيئاً مختلفاً تماماً عن الجملة الأصلية، وهو يضرب مثلاً بجملة «المال للجامعة مثل البنزين للمحرك»، فهذه الجملة تخبر القارئ شيئاً عن دور المال في الجامعة، أعني أنه يشبه دور البنزين للمحرك، وإذا عرفت الدور الذي يؤديه البنزين للمحرك، فإنك يمكن أن تنقل هذه المعرفة للعلاقة بين المال والجامعات، أما جملة «البنزين للمال يشبه المحرك للجامعة»، فهي تخبر القارئ شيئاً مختلفاً تماماً[27].

ربما يبدو هذا واضحاً، لكن ميلر يحاول أن يجعله أكثر وضوحاً، فيقول: إن المعرفة الجديدة يتم استيعابها من خلال الإدراك بالترابط بواسطة ربطها بالمعرفة القديمة، وأكثر الأساليب سهولة لنقل المعرفة الجديدة هو وضعها في علاقة مع شيء معروف سلفاً، وهذا الشيء المعروف إما أن يكون معلومات عامة يفترض المؤلف أن الكل يعرفها، أو أن تكون معلومة قد نقلت قبل ذلك في النص نفسه.

المجاز والتأويل/ التفسير

لا يبتعد هذا الجزء من البحث كثيراً عن موضوع الإدراك، فمصطلحات التأويل والتفسير والإدراك شديدة التشابك فيما بينها، لكن إذا كان الإدراك يتم في مستوى عمليات الدماغ البشري الذي يتلقى معطيات العالم الخارجي من خلال الحواس، فإن التأويل/ التفسير هو الخطوة التالية للإدراك.

ولا يكاد يختلف العلماء في حقيقة مصطلح التأويل، فعبدالقاهر يرى «أن حقيقة قولنا: تأولت الشيء ، أنك تطلبت ما يؤول إليه من الحقيقة، أو الموضع الذي يؤول إليه من العقل[28]، وابن الأثير يرى أن الأصل في المعنى أن يُحمل لفظه على ظاهره، ومن يذهب إلى التأويل يفتقر إلى دليل، كما يفرق بين التأويل والتفسير، فيرى أن التأويل أحد قسمي التفسير، وذلك أنه رجوع عن ظاهر اللفظ، وهو مشتق من الأول وهو الرجوع، يقال آل يؤول إذا رجع، وعلى هذا فإن التأويل خاص والتفسير عام، فكل تأويل تفسير، وليس كل تفسير تأويل»[29].

يستخدم عبدالقاهر مصطلح التأويل في «أسرار البلاغة» استخداماً مفرطاً، وهو يربطه في كثير من الأحيان بالبحث في حقيقة وجه الشبه، أو الرابطة المجازية بين أطراف المجاز، ويفعل ذلك أيضاً ابن الأثير وسائر البلاغيين، ويلفت الانتباه هذا الاهتمام المفرط بوجه الشبه في البلاغة القديمة وربطه بالتأويل، فمنذ أن كتب المبرد في الكامل عن أقسام التشبيه[30]، وهي أقسام قائمة في الأساس على ملاحظة وجوه الشبه بين طرفي التشبيه، والبلاغيون يوسعون من هذه الدائرة إلى الدرجة التي يصعب في بعض الأحيان الإلمام بأطرافها جميعاً، على الرغم من أن عبدالقاهر في «أسرار البلاغة» حاول أن يرد العلاقة بين طرفي التشبيه ومعه الاستعارة إلى أربع علاقات أساسية: حسي/ حسي، حسي/ عقلي، عقلي/ حسي، عقلي/ عقلي[31]، فما الذي دعا البلاغيين إلى ذلك؟ وما علاقة ذلك برؤية العالم؟

لا يمكن الإجابة عن هذين السؤالين إلا بطرح سؤال ثالث مهم: ما الذي

يدفـع الإنسـان إلـى إنتـاج جملـة مـجازيـة؟ وينبثق عنه سـؤال آخـر: ما الـذي فـي الجملة المجازية، ولا تستطيع الجملة الحقيقية أن تقدمه؟

يرى بعض علماء النفس أن المفاهيم الأساسية التي ينبني عليها المجاز، وهـي العـلاقة والمقارنة والقياس، هـي مفاهيم تكاد أن تكون فطرية في النفس الإنسانية، فالإنسان بطبيعته يميل إلى أن يُوجد علاقة بين موجودات الكون، وهو يقيس الأشياء والكائنات بعضـها إلى بعض، كما أن المقارنة بين ما يدركه لأول مرة وما يعرفه من قبل شيء متجذر داخله لا يكاد يفلت منه إنسان، وإذا كان الإنسان ينطلق من هذه المفاهيم الأساسية لينشئ المجاز فإن الأمر يتجاوز ذلك إلى أبعاد أكثر عمقاً تتعلق بالطريقة التي ينشئ بها الفرد علاقات بين الكائنات، وبالطريقة التي يرى بها هذه العلاقات، ولا تفيد المقارنة أو القياس في تفسير هذا الأمر في كثير من الأحيان، فإذا استطعنا أن نجد علاقة ما بين الأرض وأخلاق الكريم في جملة «وأرض كأخلاق الكريم قطعتها»، فما العلاقة بين الناقة والحمد في هذا البيت:

إن أنت تهلك يهلك البـاع والنـدى وتُضحي قلوص الحمد جرباء حائلا؟[32]

هنا نجد الإجابة في النظرية التفاعلية التي قدمها ريتشاردز وقام ماكس بلاك بشرحها وتطويرها، كما نجدها أيضاً عند كولردج في فكرته عن الخيال الثانوي الذي يُذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، فالشاعر هنا لا يقصد إلى أن يعقد مقارنة بين الناقة والحمد – إذ لا وجه ظاهر للمقارنة بينهما – وإنما يريد الشاعر أن يختلق كائناً جديداً لا نظير له في موجودات الكون، كما يريد أيضاً أن ينشئ عالماً له قوانينه الخاصة به، وهذا لا تستطيع المقارنة أن تقدمه ولا القياس، وقد ألمح إلى بعض من هذا عبدالقاهر في تحليله الموسع لاستعارة «يد الشمال»[33].

لم يلتفت البلاغيون القدماء كثيراً إلى ظاهرة الكائنات الجديدة التي يخلقها المجاز – على الأقل في ظاهر تقسيماتهم، لقد كان يحركهم في أثناء

بحثهم عن وجه الشبه بين أطراف المجاز مبدأ من أكثر المبادئ رسوخاً في البلاغة العربية وهو مبدأ الوضوح، وهو ظاهر في حديثهم عن الأسباب التي تدعو إلى التشبيه، ومن أكثرها أهمية إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة، وإخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة، وإخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها، وإخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة فيها(34) ويجمعها كلها مبدأ الوضوح، لكن في الأمر شيئاً آخر يرتبط بهذا المبدأ، فالوضوح يعني في هذا السياق أن كل كائن في الجملة المجازية له حياته الخاصة وقوانينه الداخلية، وما يجمعه بشريكه داخل الجملة هو عرض لا يمس جوهر هذا الكائن من حيث هو موجود في هذا الكون بما يُرى منه ويُدرك، العالم وفق هذا المبدأ عالم مستقر بكائناته الحية وغير الحية، لذلك نظر القدماء بشك كبير إلى الاستعارة، لأنها تخرق هذا المبدأ، وتقدم عالماً له قوانينه الخاصة به وكائناته التي لا نظير لها في الواقع المحسوس، بل رأى بعض القدماء أن ما تفعله الاستعارة نوع من التوسع في الكلام، ويمكن هنا أن تجد في تعليقات ثعلب على بعض الاستعارات في كتابه «قواعد الشعر» نوعاً من الإصرار على أن يكون العالم مستقراً كما يعرفه المتلقي، وليس متغيراً كما يريده المبدع(35).

يخلق المجاز مشكلة وعي بالترابط، فهو إما أن يؤكد شيئاً يخلخل فرضية الحقيقة عند القارئ، أو أنه لا يحمل علاقة واضحة بالمفهوم النصي عند القارئ، إن وجود تشابه ما بين مفهوم القارئ عن الحقيقة ومفهوم المؤول عنها يختزل هذه المشكلة، والبحث عن التشابه هذا يمكن رؤيته على أنه عملية إعادة صياغة للمجاز بوصفه جملة مقارنة، وحين يعاد تكوين المقارنة، فإنها لا تضاف إلى مفهوم القارئ النصي، لكنها تمكن القارئ من تكوين صورة للنص تشبه مفهومه عن الحقيقة، وبينما تعبر جملة المقارنة عن التشابه، فإن المجاز يلفت الانتباه إليها.

هذا التوصيف هو ما يطلق عليه النظرية المقارنة في المجاز، وهي التي

رفضها ماكس بلاك على أساس أنها تعاني من غموض يقترب من البلاهة، ولم يكن بلاك وحده في نقده هذه النظرية، لكن لو كان الغموض عيب في هذه النظرية، فلا يجب أن نتخلى عنه قبل أن نحاول توضيحه، ويرى ميلر أن النظرية المقارنة يمكن أن تكون أقل غموضاً من خلال تحديد الخطوات التي تؤدي إلى فهم المجازات، يرى ميلر أن هذه الخطوات ثلاث: الإدراك، وإعادة البناء، والتفسير، وتمر هذه الخطوات في بعض الأمثلة البسيطة كأنها خطوة واحدة، ويناقش ميلر هنا هذه الخطوات(36).

يرى ميلر أن المجاز يخلق مشكلة إدراك بالترابط، لأن المفهوم النصي عند القارئ ينطلق من حقائق معروفة سلفاً عن العالم الواقعي، لذلك من الطبيعي أن يكون إدراك التعارض بين مفهوم القارئ وحقائق العالم هو إدراك أن المجاز قد حدث فعلاً، وعلى ضوء هذه الرؤية يدرك القارئ أن هناك في الجملة شيئاً كاذباً، أو غير مترابط، لكنه مع ذلك يحاول تفسيره.

هذا التشخيص ليس الاحتمالية الوحيدة هنا، هناك احتمال آخر يرى أن القراء تعالج المجاز بالأسلوب نفسه الذي تعالج به التعبيرات الحقيقية، هذا يعني أنهم لا يعطون أهمية لموضوع الكذب أو عدم الملاءمة، لأنهم يتصورون أن كل ما يقرؤونه حقيقي وفقاً لمفهوم المؤلف، كما أنهم يفترضون وجود تناسق داخلي في النص، ومن ثم فهم لا ينزعجون عندما يتحدث المؤلف عن أشباح تقوم بأفعال خيالية، إنهم يقبلون المجاز بالأسلوب نفسه الذي يقبلون به الحقيقة في المفهوم النصي، لكنهم بمجرد أن يفهموا ما يقرؤونه من خلال ربطه بما يعرفونه عن العالم الواقعي، فإنهم يحاولون فهم المجاز من خلال ربطه بما يمكن أن يكون حقيقياً في العالم الواقعي، وطبقاً لهذه الرؤية فإن إدراك المجاز يعد مغالطة منطقية.

لكن ميلر يدعي أن إدراك المجاز عملية أكثر تعقيداً من إدراك جمل المقارنة، وهو يرى أن إعادة بناء المقارنة الضمنية خطوة حاسمة في فهم المجاز،

كما أنه يفترض أن إعادة البناء عملية سيكولوجية مساوية لتكوين مفهوم له بنية (س 1)، ولا يمكن أن تؤخذ جملة المقارنة على أنها المعنى في الاستعارة، لأن لها شروطاً حقائقية مختلفة، لكنها تمثل حالة محتملة في العالم الواقعي الذي لا يستطيع أن يعطي أساساً لاستخدام المؤلف للمجاز.

وفي سياق الحديث عن التشبيه والتشبيه البليغ الذي تراه البلاغة الغربية على أنه النوع الأساسي في الاستعارة يرى ميلر أن بعض جمل التشبيه العادي يمكن أن تتحول إلى تشبيه بليغ، وذلك من خلال حذف الأداة، «زوجته تشبه أمه» يمكن أن تحول ببساطة إلى «زوجته هي أمه» وهي تعطي في هذه الحالة زعماً أكثر قوة، وفي هذه الحالة يتطلب فهم التشبيه البليغ/ الاستعارة إعادة إدراج «تشبه»، وتعطي المقارنة من خلال إعادة البناء أساساً لفهم الجملة بوصفها تشبيهاً بليغاً/ استعارة، لكن هناك احتمالاً أن تؤدي إعادة البناء إلى فهم مثل هذه الجملة على أنها حقيقة في المفهوم النصي، ويعطي السياق والتقدير العام هنا فرصة لاختيار أي من التفسيرين يكون مناسباً لأساسيات المؤلف في استخدامه لهذه الجملة[37].

في بعض الأحوال يكون من الصعب القيام بعملية حذف لأداة التشبيه في الجملة، مثلاً جملة «اندفع الحشد خلال الباب مثل النهر المندفع خلال الشهر» لا تقبل ببساطة أن تحذف منها كلمة «مثل» وهناك حالات أخرى يجب فيها عمل خطوات أكثر لتحويل الجملة من تشبيه إلى استعارة، وعبدالقاهر له كلام كثير في هذا الموضوع[38].

إن جملة مثل «الرجل يشبه الذئب» يمكن أن تحصل منها على تشبيه بليغ/ استعارة إذا حذفت منها كلمة «يشبه»، لكن هذه الجملة تعد انتهاكاً واضحاً للتصنيف، فالرجال ليسوا ذئاباً حقيقية، لكن القراء الذين يفترضون أن كل الجملة حقيقية وفق النموذج الذي يختارونه يجب أن يكون لديهم تصور عما يفعلونه مع هذه الجملة، إنهم يستطيعون فهم أساسيات المؤلف في استخدام

الجملة من خلال إعادة بناء الأساس المفهومي للمقارنة «الرجل مثل الذئب»، وعندئذ يستطيعون أن يفسروا هذه المقارنة، ولاحظ أن المسند إليه هنا سوف يظهر في الصورة المتخيلة image كما في حالة المقارنة، كما في حالة المقارنة، ولن يضاف مفهوم الذئب إلى طاقم الشخصيات التي تكوِّن مفهوم القارئ عن النص، ولاحظ أيضاً أن إدخال الرجل في فئة «الذئاب» يمنحه سمات تشبه الذئاب مأخوذة من المعرفة المعجمية عن الذئاب أو المعارف العامة: الجانب الحقيقي في الذئاب أو الجانب الرمزي، ولاحظ أخيراً أن القارئ الواعي سوف يتذكر أن الكاتب قال «الرجل ذئب» التي لا يمكن أن تكون مرادفة لعبارة «الرجل يشبه الذئب»، لأن الجملتين لهما قيم حقائقية مختلفة.

لكن كيف يفسر ميلر كلاً من التشبيه والاستعارة، إنه يضرب مثلاً بجملة «جون يأكل» التي يحذف منها المفعول به، لكن القارئ يفهم منها أن جون يأكل شيئاً ما، وليس ضرورياً معرفة ما يأكله جون حتى نفهم طبيعة الجملة، كذلك جملة مثل «جون ذئب» التي يسقط منها سمات الطرفين، ومع ذلك يفهم القارئ أن بعض سمات الذئاب تنسب إلى جون، وهنا ليس من الضروري معرفة السمات التي في الذئاب، ويمكن أن تنسب إلى جون انتساباً دقيقاً كي يفهم القارئ طبيعة الجملة، وكما أن جملة «جون ذئب» لا يمكن أن تقود إلى تحديد دقيق لسمات جون الذئبية.

لذلك لا فائدة من اعتبار عملية التفسير بحثاً عن السمات الدقيقة التي تربط أطراف التشبيه أو الاستعارة، يكفي أن تكون على معرفة بالأسس التي بنى عليها المؤلف نصه، وهي معرفة تعد من التفسير، إن جملة «جون يأكل» مثلاً تحدد أن المفعول به المحذوف شيئاً يكون صالحاً للأكل، وكذلك جملة «جون ذئب» تؤكد على أن ما يجمع هذين الطرفين في علاقة لابد أن يكون شيئاً قابلاً لأن تنسبه إلى جون مثلما تنسبه إلى الذئب، مثل طريقة التصرف، أو الظهور، أو السلوك، أو أي شيء آخر.

وكما يرى ميلر فإن البحث عن نظرية في التفسير تفترض مسبقاً البدء بالمفاهيم المعجمية التي يمكن أن نعزوها إلى «أ»، و«ب»، و«ج»، و«د»، مرتبطة بالمعارف العامة المتضمنة في هذه المفاهيم، يرى ميلر أن تنظيم ذاكرة الشخص لمعاني الألفاظ في لغته أصبح موضوعاً للبحث السيكولوجي الآن، ويجتذب المجاز علماء النفس المعنيين بالإدراك، لأنه يسهم في فهم أفضل للذاكرة المعجمية، وكما أشار بافيو فإن المعاني التي ينتجها المجاز، يجب أن تستعاد أولاً من ذاكرة القارئ من أجل معرفة ماذا تعني الألفاظ؟ وكيف يمكن استخدامها؟[39].

أحياناً يتطلب تفسير المقارنة التي تحتوي على استعارة جديدة أن يكون للمعنى الثانوي للفظ أفضلية على المعنى الرئيسي، على سبيل المثال يعلق راينهارت على عبارة «أفكار خضراء» التي يرى أن تفسيرها يعتمد على اختيار المعنى الثانوي لكلمة «أخضر» وهو «عدم النضج» (هل يجب أن نقول إذن: إن «أفكار خضراء» ليست استعارة؟)، ومع ذلك يمكن إعادة هذه العبارة كما يلي:

أفكار خضراء ———————— أفكار غير متطورة «فاكهة خضراء»

يقول راينهارت: إننا عندما نستمع إلى التحذير الحرفي «لا تأكل التفاحة»، إنها خضراء «فإننا نكون إزاء تفاحة لا نأكلها، ليس بسبب لونها الأخضر، وكذلك مع جملة «أفكار خضراء» التي نتجاوز فيها معنى الاخضرار بوصفه لوناً إلى معنى عدم النضج، وفي ضوء فرضية أن «الأخضر» له معان عدة، فإن مشكلة إيجاد معنى ملائم في الاستخدام المجازي لا تختلف عن مشكلة إيجاد معنى ملائم في الاستخدام الحقيقي، إن الحل السريع لغموض الألفاظ متعددة الدلالات على أساس من السياق، واحد من الألغاز التي تواجه أي نظرية في فهم اللغة[40].

وهذه الاعتبارات تجعلنا نقبل الرأي الذي يرى أن معالجة عبارة مثل «التفاح الأخضر» لا تختلف كثيراً عن معالجة عبارة «الأفكار الخضراء»، وهنا يبدو المجاز مصدراً لتعدد الدلالات، وهذا ما قاله عبدالقاهر في أسرار

البلاغة[41]، فالاستخدام المجازي للألفاظ يعد في كثير من الأحيان مجرد توسع في معنى اللفظة، وهو يغرينا كي نرى المجاز على ضوء جديد، فنحن نرى أن معنى الألفاظ في المجازات الجديدة ليس هو الذي يتغير، وإنما الذي يتغير هو معتقداتنا ومشاعرنا تجاه الأشياء التي تشير إليها الألفاظ، ويدعي ميلر أن القارئ يجب عليه أن يتخيل عالماً يكون فيه المجاز حقيقة، بالرغم مما يبدو فيها من تضارب، ويجب على القراء أن يكونوا محافظين في تخيل مثل هذه العوالم المختلفة، وهذا التدريب سيساعدهم على توسيع أفكارهم عما يمكن أن يكون عليه العالم، وإذا تعاملنا مع المجاز على أنه مجرد أن تسكب معنى جديد في كلمات قديمة، فإننا سنعجز عن فهم الكيفية التي يمكن من خلالها للمجاز أن يغني رؤيتنا للعالم، أو لماذا تتغير معاني الكلمات بمثل هذه الطريقة البطيئة.

أخيراً يقول ميلر: إن النظرية السيكولوجية للمجاز يجب أن تعتمد على جانبين: الأول أن تحاول تفسير مسألة فهم اللغة المجازية بالطريقة نفسها التي تفهم بها اللغة غير المجازية، والجانب الثاني أن تحاول اكتشاف ما يكون عليه الفهم الحرفي لو شُرح الفهم المجازي على ضوئه، ويجب علينا أن نأخذ الجانبين معاً لتوسيع نظريتنا للفهم الحرفي، حتى نمتلك القوة الكافية لتفسير الفهم المجازي.

يرى ميلر أن الإدراك بالترابط يمثل عملية مركزية في الفهم السياقي – عملية استيعاب المعلومات الجديدة من خلال ربطها بأشياء معروفة سلفاً، إن مفهوم النص مؤلف على فرضية أنه مهما كان ما يكتبه المؤلف، فهو حقيقي في العالم المفهومي الذي يصفه، وعلى القارئ أن يحاول استعادته، إن ما هو حقيقي في النص يمكن أن يكون مختلفاً جداً عما هو حقيقي في العالم الواقعي، ويجب التمييز بين المفهوم النصي والمفهوم الواقعي[42].

إن المجاز يخلق مشكلة إدراك بالترابط، لأن المجاز إما أن يكون كاذباً في

العالم الواقعي، أو أنه غير مترابط ترابطاً واضحاً مع المفهوم النصي، وعلى الرغم من أن القراء يجب أن يأخذوا ما يقوله المجاز على أنه حقيقة في العالم الذي يحاول هؤلاء القراء أن يركبوه من النص، فإنهم يستطيعون فقط فهم هذا العالم إذا استطاعوا إيجاد أساس في العالم الواقعي ربما يقود المؤلف إلى التفكير في المجاز، هذا البحث يبدأ بالاهتمام بهذه السمات في العالم النصي التي تشبه ما هو موجود في العالم الواقعي، وهي سمات يمكن أن تعطي أساساً لربط العالم النصي بما يعرفه القارئ فعلاً، ولذلك يمكن أن تصاغ أساسيات المجاز على أنها روابط للتشبيهات التي تعبر عنها جمل المقارنة، وإن ميلر حاول أن يفسر فهم اللغة المجازية على ضوء فهم جمل المقارنة، كما حاول أن يرى أن فهم اللغة الحقيقية يتطلب كل الآليات السيكولوجية ذات الإدراك بالترابط التي يُحتاج إليها في تفسير جمل المقارنة.

المجاز والرؤية مثل Seeing As

إن المجاز يعد أحد المراكز المهمة في تفسير إدراكنا للعالم: كيف نفكر في الأشياء، ونجعل للعالم معنى، ونصف المشكلات التي نحاول فيما بعد أن نحلها؟ هنا يشير المجاز إلى نوع معين من الإنتاج، كما يشير إلى نوع معين من المعالجات: معالجة يخرج من خلالها إلى الوجود منظور جديد للعالم، إن جملة مثل «زيد أسد» في هذا السياق تعد عرضاً لنوع من «الرؤية مثل Seeing As»، أو نقل الإطار أو المنظور من حقل للتجربة إلى حقل آخر، وقد أطلق دونالد شون على مثل ذلك مصطلح «المجاز التوليدي» الذي خصص له واحداً من أهم البحوث التي عالجت المجاز من هذا المنظور(43).

يطرح شون مشكلتين أساسيتين في هذا الموضوع: مشكلة التفسير، أي الكيفية التي نتعرف بها على أسلوب الناس في التفكير من خلال أقوالهم، وإذا كانت أقوالهم تتضمن مجازات توليدية، فما هي هذه المجازات؟، إنها مشكلة

هـرمـنيوطيـقيـة، مشـكلـة تفـسيـر الـنصـوص، ومـا يـهمنـا هـنـا هـو فـهـم أنـواع الاستنتاجات التي تصنع منها هذه التفسيرات.

والمشكلة الثانية هي السؤال عن الكيفية التي نرى بها الأشياء في أسلوب جديد، من أجل تصور المجاز التوليدي على أنه حالة خاصة، أو مشكلة خاصة من «الرؤية مثل» من خلال الحصول على منظورات جديدة في العالم، وهنا نسأل: كيف يعمل المجاز التوليدي؟ كيف يمكن تشريحه؟ يطرح شون هاتين المشكلتين محاولاً حلهما من خلال التطبيق على حقل السياسة الاجتماعية.

هناك آراء ترى أن تطور حقل السياسة الاجتماعية يرتبط بالقدرة على حل مشكلات، لكن شون يرى أن الصعوبات الأساسية في هذا الحقل هي توصيف المشكلات وليس حلها، أي إيجاد أسلوب لتأطير الأفكار التي نريد إنجازها، وليس فقط اختيار وسائل لهذا الإنجاز، وهنا يصبح من المهم جداً أن نتعلم الكيفية التي تتشكل بها مشكلات السياسة الاجتماعية، وأن نكتشف ما الذي يعنيه أن نشكلها تشكيلاً جيداً أو رديئاً.

يرى شون أن توصيف المشكلات التي يراد لها الحل يتم من خلال القصص التي يتحدث فيه الناس عن أحوالهم الصعبة، وأن فحص هذه المشكلات، ومن ثم تأطيرها، يعتمد غالباً على استخدام مجازات تولد توصيفاً للمشكلة، وتضع توجيهات لحلها، وهو يرى أن أكثر القصص شيوعاً في مجال الخدمة الاجتماعية هو تشخيص المشكلة على أنها «متشظية» «Fragmentation» أما العلاج فهو «التنسيق coordination» لكن الخدمة الاجتماعية التي توصف بأنها متشظية يمكن أن ترى أيضاً على أنها مستقلة بذاتها، وتصبح الخدمة المتشظية مشكلة عندما يراها الناس على أنها محطمة للتكامل السابق عليها، إنهم يرونها حينئذ على أنها تشبه «الفازة» التي كانت صحيحة، ثم أصبحت الآن متكسرة.

وتحت سطوة المجاز يتضح أن التشظي شيء سيئ، والتناسق شيء جيد،

ويعتمد هذا المعنى من الوضوح على بقاء المجاز مفهوم ضمناً، وهنا يصبح المجاز التوليدي أداة تفسيرية للتحليل النقدي للسياسة الاجتماعية، وهنا لا يقول شون: إننا يجب أن نفكر في مشكلات السياسة الاجتماعية مجازياً، لكننا نفكر فيها فعلاً على ضوء مجازات توليدية مفهومة ضمناً، وأننا نصبح على وعي بها كي نزيد من صرامة تحليلنا لمشكلات السياسة الاجتماعية ودقتها من خلال بحث القياس وعدم القياس بين الأوصاف الشائعة المتضمنة في المجاز، مثل الخدمة المتشظية، والأحوال الإشكالية الواقعية التي تواجهنا(44).

لكن، كيف تتم صناعة المجازات التوليدية من خلال الدور الذي تؤديه في صياغة السياسة الاجتماعية؟ إننا عندما نكون على وعي بتأطير المشكلات الاجتماعية، حينئذ نكون مدركين بأطر الصراع، ولا تتجه مناقشاتنا حول السياسة الاجتماعية إلى المشكلات نفسها، بل إلى الأطر التي تتولد عنها، ويجلب المشاركون في المناقشات أطراً مختلفة ومتصارعة تتولد عن مجازات هي أيضاً مختلفة ومتصارعة، هذه الصراعات لا تكون قابلة للحل من خلال اللجوء إلى الحقائق على الأرض، وتكون عملية توصيف المشكلات هي البداية للحل، لكن أهم ما يمكن طرحه هنا هو ما يمكن تسميته «إعادة بناء الأطر» التي تكون في بعض الأحيان مشابهة لإنتاج مجاز توليدي، ويضرب شون مثالين على فكرته هذه، الأول مأخوذ من حقل التكنولوجيا، والثاني من مشكلات السياسة الاجتماعية.

المثال، تأول يخص مشكلة تصنيع فرشاة لطلاء الجدران، حار الباحثون في إنتاج أفضل مواصفات لها، وبعد أن وصلوا إلى مأزق في صناعتها، صاح أحدهم «هل تعرف، إن فرشاة الطلاء هي نوع من المضخات»، وقد أعطى هذا التوصيف رؤية جديدة للمشكلة، وعمل الباحثون بعد ذلك على تطوير الفرشاة على ضوء هذا التوصيف، لقد أحدث هذا التوصيف نوعاً من التحول في رؤية الفرشاة، لكنه يظل متعلقاً بحقل المجاز، وما يجعله كذلك أنه يتعلق بأشياء يعرف

الناس مسبقاً أنها مختلفة – على الرغم من أنها مألوفة – ومن ثم فإن كل ما يعرفه المرء عن عملية الضخ يمكن جلبه ليلعب دوراً أساسياً في إعادة وصف الطلاء، وبهذا المعنى فإن المجاز يعد ذا وظيفة اختزالية، وذا فعالية عالية في هذا النوع المحدد من إعادة التوصيف، ولكي نستخدم لغة الرؤية بدلاً من لغة الوصف، فإننا يمكن القول: إن الباحثين قد اشتركوا في رؤية A على أنها B، حيث يبدو A وB بالنسبة لهما سابقاً شيئين مختلفين، لذلك فإن كل مثال في صناعة المجاز هو مثال على «الرؤية مثل»، لكن ليس كل مثال على «الرؤية مثل» يتضمن مجازاً، وفي حالتنا هنا، فإن المجاز لم يولد إدراكاً لسمات جديدة في فرشاة الطلاء، بل إنها أعادت تفسير ما قد يكون كامناً في هذه الفرشاة واكتشافه.

وفي المثال الثاني يتحدث شون عن سياسة الإسكان الحضري في إحدى المناطق بولاية بوسطون، والمثال لا يمكن عرضه تفصيلياً هنا، لكنه يشير إلى إحدى المناطق التي يراد إزالتها، وإقامة منشآت أخرى مكانها، والمطلوب هو إقناع السكان بأهمية هذا المشروع، لقد تم وصف المشكلة القائمة، وهي إزالة المنطقة السكنية القائمة من خلال قصة تقدم أوصاف الوباء والمرض والعشوائية والقذارة، وعرض توصيف للحل من خلال قصة الصحة والراحة والجمال والتخطيط السليم والمريح.

يعلق شون على ذلك، فيقول: إن كل قصة تقدم رؤيتها عن الواقع الاجتماعي من خلال عملية تامة من التسمية والتأطير، ثم يختارون – من أجل لفت الانتباه – عدداً قليلاً من السمات البارزة والعلاقات المأخوذة من واقع شديد التعقيد، وهم يعطون هذه العناصر تنظيماً متناسقاً، ويصفون ما هو خطأ في الحالة الحاضرة، كما لو أنهم يحددون اتجاه تحولاتها المستقبلية، ومن خلال عمليات التسمية والتأطير، فإن القصص تصنع ما أطلق عليه شون (القفزة المعيارية إلى التوصيات، من الحقائق إلى القيم، من «يكون» إلى «يجب») لكن كيف تتم هذه القفزة؟

إنها تتم من خلال المجاز التوليدي، وكما تمت رؤية فرشاة الطلاء بوصفها مضخة، فإن حالة الإسكان الحضري هنا تُرى على أنها مرض يجب أن يُعالج، وعلى أنها تمزيق يهدد المجتمع الطبيعي الذي تجب حمايته والمحافظة عليه، هنا نعود أيضاً إلى A وB لنأخذ الأوصاف الموجودة في B ونعيد توصيف A من خلالها، وهنا نجد مجموعة الأفكار المصاحبة للتوصيف معيارية بشكل متجذر، وهنا أيضاً نجد تقييماً يسبق أفكارنا عن المرض وعن المجتمع الطبيعي: معنى الخير الذي يجب أن يكون موجوداً، والشر الذي يجب تجنبه، وعندما نرى A على أنها B، فإننا ننقل إلى A التقييم المتضمن في B.

يستمد هذا المجاز التوليدي قوته من أهداف معينة وقيم: صور معيارية معينة لها قوة كبيرة في الثقافة الغربية، فنحن نشمئز من المرض، ونقاتل من أجل الصحة، وتبدو ثقافة الناس غالباً ما تميل إلى أن تطابق الحياة الجيدة مع الحياة الصحية، وإلى مرادفة التقدم مع استئصال المرض (على الرغم من أن الوقاية من الأمراض كان لها جاذبية كبيرة في الأنظمة الفاشية مثل نظام هتلر وستالين، وكذلك في ديكتاتوريات العالم الثالث) أيضاً لدينا انجذاب قوي نحو الطبيعي، وعدم ثقة في الصناعي، إن فكرة الطبيعة مع أصولها الرومانسية في كتابات روسو، ومصادرها العميقة في مذهب وحدة الوجود ماتزال لها جاذبيتها الساحرة، ربما يبدو الوضع معقداً وغير محدد وغير مستقر، ولو استطعنا رؤيته على ضوء الازدواجية المعيارية مثل الصحة/ المرض، أو الطبيعي/ الصناعي، فإننا سنعرض في أي اتجاه يجب أن نمضي، بعد ذلك يكون التشخيص، ثم العلاج أكثر وضوحاً، وهذا الوضوح هو ذروة المجاز التوليدي في حقل السياسة الاجتماعية[45].

لكن هذا الوضوح في المجاز التوليدي ليس ميزة في كل الأحوال، فقد يترتب عليه في بعض الأحيان ما يمكن أن يكون سلبياً، مثلاً نحن نؤكد في مثال «فرشاة الطلاء التي تشبه المضخة» على قدرة المجاز التوليدي على التفسير، لكن

عندما نرى A مثل B، فإننا لن نفهم بالضرورة A فهما أفضل من ذي قبل، بالرغم من أننا نراها الآن برؤية مختلفة، إن الطريقة التي نرى بها A تترابط مع الطريقة التي نرى بها B، ورؤية الاثنين معاً تقود إلى إعادة بناء إدراكنا لـ A، وفي هذا الصدد يمكن أن ننشئ نموذجاً نكون قادرين معه على معالجة المجاز التوليدي من خلال المرور بمرحلة الاكتشاف غير المعلل للمتشابه بين A وB، وفي أثناء رؤيتنا لـ A على أنها B فإننا يمكن أن نتجاهل أو نشوه ما يمكن أن يكون سمات مهمة في A، لذلك نحن في حاجة إلى أن نكون على وعي بالمجاز التوليدي الذي يشكل إدراكنا للظاهرة، كما أننا في حاجة أيضاً إلى أن ننكب على اللامتشابه بين A وB، وأن نصفه كما نهتم بالمتشابه بينهما.

إن هناك مثالاً آخر يعزز فكرة شون عن المجاز التوليدي، وهو ما لاحظه فهد السنبل في مناقشته كتاب فاطمة الوهيبي «المرأة، الجسد، القصيدة»، فقد لاحظ أن الآلية التي اعتمدت عليها الباحثة في بناء كتابها ما عرف في الدراسات الحديثة بالاستعارة المعرفية (أو ما أسميه هنا بالمجاز التوليدي) تلك الاستعارة التي تيسر المعرفة بموضوع عن طريق المعرفة بموضوع آخر، وهو يبحث عن الاستعارات التي استخدمتها الباحثة، فوجد أنها اعتمدت على استعارتين «العالم لغة أو نص» و«اللغة عالم» ثم فرعت من هاتين استعارات أصغر ليسهل التعامل بها أثناء قراءة النصوص من مثل «النص جسد أنثوي» و«المرأة المكان سكن» و«الوطن امرأة» و«القصيدة أنثى» و«الجسد مكان» و«اللغة أو الثقافة كهف» و«اللغة عالم مرفوض» و«إيجاز النص سيطرة عليه» و«إنجاز النص خضوع للقرين». والفكرة التي يطرحها شون هنا يمكن تطبيقها بيسر على الأسلوب الذي اتبعته الباحثة في تعاملها مع موضوع الكتاب، لقد قامت بعملية توصيف للمشكلات الأساسية في كتابها على النحو الذي طرحه فهد السنبل، ثم أرادت أن تحل هذه المشكلات وفق هذا التوصيف[46].

وفي النهاية يخلص شون إلى أن استخدام المجاز في توصيف المشكلات

يتطلب ثلاث عمليات:.إدراك الإطار، ثم صراع الإطار، ثم إعادة بناء الإطار[47].

ويدفع مايكل ريدي بأفكار شون إلى نقطة أعلى فيما كتبه في مقالته المهمة عن «مجاز المجرى: حالة صراع الإطار في لغتنا»[48] إنه يتفق مع شون في أن وصف المشكلة له أهمية كبيرة، كما يتفق معه في صراع الإطار له أهمية خاصة في إعادة صياغة القصص التي تطرحها السياسات الاجتماعية، وفي حل مشكلات هذه السياسات، وهو يرى أن الأكثر أهمية هنا هو بحث الكيفية التي تعرض بها هذه المشكلة نفسها لنا، لأن توصيف المشكلة وليس حلها هو العملية الحاسمة، وسؤاله المهم هنا عن أنواع القص التي يخبر بها الناس عن أفعالهم الاتصالية، وهو يرى أن المتكلمين بالإنجليزية تتحدد قصصهم عن الاتصال من خلال البنى الدلالية للغة نفسها، ويرى أن الإنجليزية تفضل إطاراً للاتصال المفهومي، يبينه المجاز المركب التالي:

الأفكار أو المعاني أشياء

التعابير اللغوية أوعية

التواصل إرسال

فالمتكلم يضع أفكاراً (أشياء) داخل كلمات (أوعية) يرسلها (عبر مجرى) إلى مستمع يُخرج الأفكار/ الأشياء من كلماتها/ أوعيتها، ويوثق ريدي ما سبق بما يزيد عن مائة تعبير يقدر أنه يمثل على الأقل 70٪ من التعابير التي تستخدم للحديث عن اللغة:

- من الصعب أن نجعل تلك الأفكار تصل إليه.
- أنا الذي أعطيتك هذه الفكرة.
- تحوي المقدمة أفكاراً كثيرة.
- الجملة خالية من المعنى.،

يصعب في هذه الأمثلة الانتباه إلى أن المجاز يُخفي شيئاً ما، أو الانتباه إلى أن هناك مجازاً أصلاً، فهذه التعابير متجذرة في الطريقة التي تواضعنا عليها في التفكير حول اللغة إلى درجة يصعب معها أحياناً أن نتخيل أنها لا تعكس الحقيقة، والحال أنه حين ننظر إلى ما يتطلبه مجاز المجرى، نكشف أنها تخفي بعض مظاهر عملية التواصل(49).

إن فكرة شون عن صراع الإطار تبدو فكرة مركزية نفهم من خلالها الطريقة التي تؤثر بها اللغة – أي لغة – على إدراكنا، وعلى طريقة رؤيتنا لهذا العالم، وهنا فإن لكل لغة أطرها الخاصة التي تصوغ بها هذا العالم، وهذا ما أكد عليه وورف في فرضيته اللغوية النسبية، وما أشار إليه أيضاً ماكس بلاك في حديثه عن التفاعلية في تفسير الاستعارة وإدراك العالم من خلالها، ويبدو هنا أن اختلاف اللغات يعمق من اختلافات البشر، فكل لغة تقدم تصوراً عن العالم يكون في بعض الأحيان شديد الاختلاف عن العالم الذي تقدمه لغات أخرى، إن حديث شخصين يتحدثان لغتين مختلفتين يظهر في بعض الأحيان مأساة، لكن كل واحد منهما سيحاول أن يقنع الآخر بأن ما يطرحه عن العالم هو الحقيقة، لكن فكرة شون هنا عن صراع الإطار تلقي مزيداً من الضوء على الكيفية التي يمكن من خلالها تجاوز مثل هذه الاختلافات المتجذرة بين البشر.

ويتفق ستيرنبرج مع شون في مسألة أن توصيف المشكلة أهم من حلها، وهو يرى أن التحدي الأكبر هو تأطير الأهداف التي يراد تحقيقها، وليس البحث عن وسائل إنجازها، ومن أجل أن يثبت ذلك اقتبس دراسة حالة، كان الأسلوب الذي تم فيه تأطير المشكلة مسؤولاً عن الطريقة التي تم بها حلها، وهو مثال الصواريخ الكوبية إبان الأزمة بين الاتحاد السوفيتي وأمريكا، لقد قارن صاحب هذه الدراسة وهو جرهام أليسون بين الأطر المختلفة التي نُظر من خلالها إلى هذه الأزمة برؤى مختلفة، وقدم كل واحد من هذه الأطر مفهوماً مختلفاً عن العدو، وعن كيفية التعامل معه، وهو يرى أن شون كان محقاً عندما قال: إن

المشكلات لا تُعطى، بل إنها تتكون من خلال البشر في محاولاتهم إضفاء معنى على أحوالهم المعقدة والمرتبكة(50).

إن أحد أهداف الدراسات اللغوية الحديثة إثبات أن الأشكال البلاغية تتجذر في عملية تشكيل الواقع تجذراً لا يمكن تجنبه، فاللغة ليست وسيطاً محايداً، كما أن البلاغة ليست زخرفة أسلوبية، وإنما هي خطاب إقناعي، وكل الخطابات بلاغية، ولا يمكن تجنب ذلك، على الرغم من أن الباحثين نادراً ما يعترفون بذلك، وغالباً ما ينكرون حضورها في كتاباتهم، والبلاغة غالباً ما تتعارض مع العقلانية، وتتحد مع النسبية أو العدمية، مثل هذه التأكيدات فعالة (مثلما نتحدث عن «خشونة» العلوم الطبيعية التي تتعارض مع «نعومة» الدراسات الإنسانية) إن البلاغة ليست ببساطة مسألة كيف نتمثل الأفكار، لكنها هي نفسها ذات تأثير على أساليب التفكير التي تحتاج إلى مزيد من الاهتمام، لذلك فإن العناية بالبلاغة يمكن أن يساعدنا في تفكيك كل أنواع الخطاب.

يخبرنا تيرانس هاوكس أن اللغة التصويرية هي اللغة التي لا تعني ما تقوله، على النقيض من اللغة الحرفية التي تعني ما تقوله، وهذه التفرقة كلاسيكية وقديمة، لكن منظري ما بعد البنيوية أعادوا تأملها، فقد رأوا أن المجاز يقدم لنا تنوعاً من الطرق في قول الشيء الواحد، ويعد المجاز مهماً في الفهم لو فسرنا هذا على أنه عملية تحويل غير المألوف كي يصبح مألوفاً، إن أعراف اللغة التصويرية تنشئ شفرة بلاغية، وفهم هذه الشفرة يرتبط بقدرتها على أن تصبح جزءاً من الثقافة التي أُنتجت داخلها، ومثل أي شفرة أخرى، فإن اللغة التصويرية جزء من نظام صيانة الواقع للثقافة، إنها شفرة ترتبط ارتباطاً حتمياً بالكيفية التي تتمثل بها الأشياء أكثر من ارتباطها بما تمثله، إننا معتادون على الانتباه فقط إلى الاستعارات غير العادية، لكننا في حياتنا اليومية – بعيداً عن السياق الشعري – نستخدم ونواجه كثيراً من الكلام التصويري دون أن نلاحظه فعلياً، والسبب يعود إلى شفافيته، وهي شفافية تربطنا بالطرق السائدة من

التفكير في مجتمعنا، وتعرضنا المتكرر لهذا الكلام التصويري، واستخدامنا له يدعم اتفاقنا الضمني على عدم الانتباه إليه.

لكن المجازات تولد صوراً أكثر من المعاني الحرفية، وبمجرد توظيفنا للمجاز فإن ملفوظنا يصبح جزءاً من نظام أكثر اتساعاً من التداعيات يخرج عن سيطرتنا، على سبيل المثال عندما نشير استعارياً إلى «ضع الأشياء في كلمات» فإنها تطرح فكرة أن اللغة وعاء، وهنا فإن استخدام المجاز لا يمكن تجنبه، بعض الناس يرى في اللغة التصويرية أنها سمة خاصة بالشعر وبالكتابة الأدبية، لكن كما لاحظ تيري إيجلتون، فإن هناك استعارات في مانشستر أكثر مما تجده في مارفيل، أما رومان ياكوبسون، فيرى أن الاستعارة والمجاز المرسل نمطان أساسيان في المعنى الاتصالي، ويرى جورج لاكوف ومارك جونسون أن استخدام الاستعارة يتم لفهم أفضل في حياتنا اليومية.

ويمكن أن يُرى الحضور الكلي للمجاز في الأشكال المرئية واللفظية على أنه انعكاس للفهم العلائقي الأساسي للواقع، فالواقع يتأطر داخل أنظمة من القياس، ويمكننا الكلام التصويري من رؤية شيء على ضوء شيء آخر، وفي هذا فإن المجازات تحقق انسجاماً بين الدال والمدلول في الخطاب، كما يمكن رؤيتها على أنها علامة جديدة تشكلت من دال لعلامة واحدة ومدلول لعلامة أخرى كما هو الحال في الاستعارة، ومن ثم فإن الدال يمثل مدلولاً مختلفاً، ويحل المدلول الجديد محل مدلول آخر معتاد، وتختلف عملية الاستبدال هذه في طبيعتها من مجاز إلى آخر.

لا يمكن تجنب اللغة في تكوين العالم، كما أن التخلص من المجاز داخلها – كما تنادي بذلك الإيديولوجية الوضعية – مهمة مستحيلة، لأن المجاز له وضعية مركزية داخل اللغة، فكتابات فلاسفة مثل هوبز ولوك غنية بالاستعارات، ويسخر الشاعر والاس ستيفنز بشكل استفزازي من أن الواقع هو أكليشيه نهرب منه من خلال الاستعارات، وترى الفلسفة المثالية أن كل اللغات مجازية، أو لواقع هو

نتاج محض للمجازات، مثل هذه الوقفة ترفض أي تمييز بين الحقيقي والمجازي، وقد أوضح نيتشه حين سئل: ما الحقيقة؟، فقال: إنها جيش متحرك من الاستعارات والمجازات المرسلة والتجسيمات، وعند نيتشه فإن الحقيقة أو الواقع قد ترسخ من خلال الاستعارات القديمة[52].

ويرى البنيويون الذين يمتلئ استخدامهم للغة بالمجازات أنه لا يوجد نص يعني ما يقوله تماماً، ويرى التكوينيون أن المجازات منبثة على نطاق واسع في الثقافة بكل أشكالها كما أنها غير مدركة، وإلقاء الضوء عليها مفيد لأنه يُظهر أي واقع تفضله هذه المجازات، ويساعد تحديد المجازات التصويرية في النصوص على إلقاء الضوء على الأطر التيمية الكامنة في اللغة، ويتضمن التحليل السيميائي أحياناً تحديداً لاستعارة جذرية أو مجاز مرسل مهيمن، على سبيل المثال بيَّن جاك دريدا كيف أن الفلاسفة يشيرون تقليدياً إلى العقل والذكاء على ضوء من مجازات مؤسسة على حضور الضياء أو غيابه، ولغة الحياة اليومية غنية في أمثلتها بالتلازم بين التفكير والاستعارات المرئية[53]، وكما يرى أحدهم فإن الرؤية تصبح مرادفة في الثقافة الغربية للفهم: إننا ننظر إلى المشكلة، نرى النقطة، ونحن نكيف وجهة النظر، ونركز على القضية، كما أننا نرى الأشياء من خلال منظور، والعالم كما نراه «وليس كما نعرفه أو كما نسمعه، أو كما نشعر به» يصبح مقياساً لما هو واقعي أو حقيقي.

وقد طور ميشيل فوكوه موقفاً عقلانياً من التحديدية اللغوية، ورأى أن المجازات المهيمنة داخل خطاب ينتمي إلى فترة تاريخية معينة تحدد المكونات المعرفية الأساسية لهذه الفترة.

إن المجاز شديد الاتساع لدرجة أنه يستخدم غالباً بوصفه مظلة تشمل الأشكال الأخرى من الكلام مثل المجاز المرسل الذي يمكن تمييزه عن المجاز في الاستعمال الدقيق له، كما يمكن أن نعد التشبيه أيضاً من أنواع المجاز من زاوية أن الوضع التصويري له يتضح من خلال استخدام أداة التشبيه، إذ نستخدم

الاستعارات استخداماً يومياً مكثفاً وفي كل اللغات، وتقول إحدى الدراسات إن المتكلمين بالإنجليزية ينتجون كل أسبوع 3000 استعارة جديدة، ويقول لاكوف وجونسون: إن جوهر الاستعارة هو فهم شيء وتجربته على ضوء شيء آخر، وبالمصطلحات السيميائية فإن الاستعارة تتضمن مدلولاً يؤثر بوصفه دالاً يشير إلى مدلول آخر، وبالمصطلحات الأدبية تصبح الاستعارة موضوعاً أولياً حقيقياً يتم التعبير عنه على ضوء من موضوع ثانوي تصويري(54).

إن مصطلح المجاز يستوعب أشكالاً بلاغية كثيرة، لكن رومان ياكبسون يرى أن أهم شكلين فيه هما الاستعارة والمجاز المرسل، فالتعبير الاستعاري تقوم فيه عملية الاستبدال على أساس التشبيه، بينما يتأسس المجاز المرسل على التجاور والقرب، وتتجه فهرسة المجازات المرسلة إلى الترابط مع الواقع مباشرة، على النقيض من أيقونية الاستعارة ورمزيتها، ويبدو المجاز المرسل أكثر اتصالاً بخبراتنا من الاستعارات، كما أن المجاز المرسل لا يتطلب أي قفزة تخييلية كما تفعل الاستعارة، ويجعل هذا الفرق المجاز المرسل أكثر طبيعية من الاستعارة التي تبرز فقط عندما تكون جديدة أسلوبياً، إن دوال المجاز المرسل تبرز المدلولات بينما تبرز الدوال الاستعارية الدال، ويرى ياكبسون أن المجاز المرسل أكثر ارتباطاً بالنثر، بينما يبدو النمط الاستعاري أكثر بروزاً في الشعر.

أما فيكو فيرى أن الأشكال البلاغية الأساسية ليست فقط الاستعارة والمجاز المرسل، بل إن معها أيضاً مجاز الكلية والمفارقة، وهي تشكل معاً الأنواع الأربعة الأساسية التي يمكن من خلالها تفسير العالم، كما يمكن تفسير كل المجازات الأخرى على ضوئها، وهي رؤية شاعت عند كثير من البلاغيين الغربيين، فقد رأوا أن كل واحد من هذه المجازات يمثل علاقة مختلفة بين الدال والمدلول، فالاستعارة تتأسس على المشابهة، والمجاز المرسل يتأسس على التجاور، وأما مجاز الكلية فيتأسس على الجوهرية، والمفارقة تتأسس على الازدواج، وتبدو هذه المجازات كلية الحضور لدرجة أن جوناثان كولر رأى أنها ربما تشكل نظاماً لغوياً يدرك العقل من خلاله العالم إدراكاً مفهومياً(55).

بعض الباحثين ربط بين هذه الأشكال الأربعة الأساسية وبين أربع رؤى أساسية للعالم، لقد رأى وايت في كتابه أن هذه المجازات الأربعة الأساسية تشكل جزءاً من بنية عميقة تحتوي على أساليب مختلفة تبعاً لتقسيم العالم إلى مناطق جغرافية – سياسية، وقد ربط وايت بين الاستعارة والمجاز المرسل ومجاز الكلية والمفارقة مع أربع رؤى للعالم، كما ربطها بأربعة أجناس أدبية، وأربع أيديولوجيات أساسية، وذلك على النحو التالي:

المجاز	الجنس الأدبي	رؤية العالم	الأيديولوجية
الاستعارة	الرومانسي	التكوينية	الفوضوية
المجاز المرسل	الكوميدي	العضوية	المحافظة
مجاز الكلية	التراجيدي	الآلية	الراديكالية
المفارقة	السخرية	السياقية	الليبرالية

وقد رأى وايت تتابعاً مجازياً في الخطاب الغربي يتغير من خلاله مجاز مهيمن من عصر إلى آخر من الاستعارة إلى المجاز المرسل إلى مجاز الكلية إلى المفارقة، وهو يعد فيكو المؤسس لهذا التتابع الجزئي.

كما رأى أن هناك توازياً للتتابع المجازي مع خطوات بياجيه الأربع عن تطور الإدراك، بمعنى أن كل مرحلة عمرية يناسبها نوع معين من المجاز، وذلك على النحو التالي:

تتابع وايت للمجاز	خطوات بياجيه عن تطور الإدراك	تخطيط وايت للعصور التاريخية عند فوكوه
الاستعارة	مرحلة الحس – حركي عند الطفل من الولادة حتى سنتين	عصر النهضة (القرن 16)
المجاز المرسل	مرحلة ما قبل العملي من سن 2 حتى سن 7/6	العصر الكلاسيكي (القرنان 17/18)
مجاز الكلية	مرحلة التجسيم من سن 7/6 حتى سن 12/11	العصر الحديث من أواخر القرن 18 حتى أوائل القرن 20
المفارقة	مرحلة العمليات التشكيلية	مرحلة ما بعد الحديث[56]

المجاز، الرمز، الأسطورة

شغل الرمز التفكير النقدي، ومازال يشغله، بالرغم من أنه مصطلح غامض نوعاً ما، ولا تكاد المدارس النقدية تقدم له تعريفاً منضبطاً، ولا تكاد تتفق على تعريف له، قال جرهام هو في ذلك: «ليس للرمزية كمصطلح أدبي معنى واضح، فهي ضباب مشع أكثر منها منطقة محددة»[57] (الولي محمد 189)، وقد قدم صاحب كتاب «الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي» تعريفات الرمز في حقول معرفية مختلفة هي السيمياء والبلاغة وعلم النفس والأنثروبولوجيا، وكل واحد منها يقدم تصوراً عن الرمز يبدو أنه بعيد عن الحقول الأخرى[58]، لكن أهم من تعامل مع موضوع الرمز هو إرنست كاسيرر الذي رأى أن الفارق الأساسي بين الإنسان والحيوان هو الجهاز الرمزي «هذه الأداة الجديدة التي يملكها الإنسان وحده، وهي التي تحول الحياة الإنسانية كلها، وإذا قارنت الإنسان بالحيوانات الأخرى وجدته لا يعيش فحسب في حقيقة أوسع، وإنما يعيش أيضاً – إن صح القول – في بعد جديد من أبعاد الحقيقة» ويرى كاسيرر أيضاً أن الإنسان خرج من العالم المادي، وأصبح الآن يعيش في عالم رمزي، وما اللغة والأسطورة والفن والدين إلا أجزاء من هذا العالم، فهذه هي الخيوط المتنوعة التي تحاك منها الشبكة الرمزية، أي النسيج المعقد للتجارب الإنسانية، وعلى قدم تعريفه الشهير بأن الإنسان حيوان ذو رموز[59].

لكن كاسيرر لم ينشغل كثيراً بتحليل بنية الرمز، الذين انشغلوا بذلك هم علماء البيان الغربيين الذين ربطوا بين الرمز والمجاز[60]، وخلصوا إلى أن الرمز هو في نهاية الأمر مجاز: تشبيه أو استعارة، وهذا الرأي يقود إلى إعادة تأمل للعملية الرمزية بأكملها، وما يترتب عليها من استنتاجات، فإذا كان الرمز مجازاً، وإذا كان المجاز هو علاقات بين أطراف لا يبدو أن بينها علاقات واضحة في العالم المحسوس، فإن تحليل الرمز يؤدي في أهم بعد من أبعاده إلى التجسيم أو التشخيص، وهما أهم الدلالات المتصلة بالتشبيه أو الاستعارة، فحين

يصبح الميزان رمزاً للعدل، أو العلم رمزاً للوطن، أو صورة عبدالناصر رمزاً للكبرياء والكرامة، فإننا في كل الأحوال إزاء مجاز يمكن تحليله وفق قوانين المجاز، على الرغم مما يبدو فارقاً بين الرمز والمجاز أحياناً في بعض الجوانب.

لا يرى مصطفى ناصف هذا الرأي، فهو ينتصر للرمز ويرى أن الفارق بينه وبين التشبيه أو الاستعارة يتضح في علاقة كل طرف بالسياق، فالتشبيه أو الاستعارة بالقياس إلى الرمز كالأسير في حظيرة قرين صريح أو متضمن في السياق، ولا كذلك الرمز الذي يعلو على القرين، فيعلو على التحدد والتعيين، فيصبح الثراء الذي يكتنفه أوسع من الثراء الذي يكتنف سائر السلالات»[61]، إنه يرى الرمز صورة مستقلة، وجودها ذاتي، تتحرك حركة حرة، وتتمع بأصالة غريبة، ولا تخضع لمفهومات خارجية، وهذا إسراف في النظر إلى الرمز، فالرمز لا يمكن استيعابه بعيداً عن قرينته أو قرائنه، صورة الميزان بعيدة عن قاعة المحكمة، ليست هي صورته وهو داخل هذه القاعة، إن القاعة هنا تمثل القرينة التي تعطي للميزان رمزية العدل، ثم إن ربط الرمز بأصوله المجازية يعطي دقة في التحليل لا يعطيه الرمز بعيداً عن هذه الأصول، وبخاصة أن الدرس المجازي – على الأقل في البلاغة العربية – قدم آليات في التحليل ومصطلحات عز نظيرها.

لكن للمجاز والرمز وجهاً آخر، هو علاقتهما معاً برؤية العالم، فالرمز وفق أسسه المجازية هو مدرك حسي ينوب مناب مدرك عقلي في الغالب، في هذه العملية يقوم البشر بعملية تجسيد أو تشخيص وتكثيف لموجودات في الطبيعة، وإعطائها معان قد لا يستطيعون التعبير عنها بيسر إذا لم يقوموا بعملية الربط بين المدركات الحسية والعقلية على هذا النحو الذي يتم في المجاز، وهو أمر لا يخص لغة الشعر فقط، ولا اللغة العادية، بل نجد هذا الأمر في الأحلام، أو ما يسميه فرويد لغة الحلم[62]، والرمز بهذا الشكل يختزل أفكار البشر ومواقفهم ورؤاهم وأحلامهم وهواجسهم ومخاوفهم وأمانيهم وسائر انفعالاتهم وعواطفهم الفطرية.

وهو الأمر نفسه الذي نجده في الأسطورة، فالأسطورة لا تبتعد كثيراً عن الرمز في علاقتها بالمجاز، وأدرك بعض الدارسين ذلك، فقال أحدهم إن ما نسميه استعارة ينطوي في كثير من الأحيان على أسطورة منسية[63]، وقد استهوت هذه الفكرة بعض النقاد العرب فحللوا الشعر الجاهلي بناء على هذه الفكرة المؤسسة[64]، لكن إذا استطعنا أن نماهي أحياناً بين المجاز والرمز، فإن ذلك لا يتم بسهولة في حالة الأسطورة، صحيح أن هناك أساساً مجازياً للأسطورة، إلا أنها تتجاوز هذا لتحقق كينونتها الخاصة، إن هناك ما يمكن تسميته بالتفكير الأسطوري بجانب التفكير الاستعاري، إن الأسطورة تعد عند بعض الباحثين ضرباً من المرض العقلي نشأ عن عجز الإنسان عن التعبير عن الأفكار المجردة بغير طريق الاستعارة[65]، وبعض آخر ينسبها إلى مرحلة في حياة البشر، لكن ذلك غير دقيق تماماً، فماتزال للأسطورة سطوتها على طرق التفكير البشري وتحديد مواقفهم واتجاهاتهم[66]، ومايزال البشر يخلقون أساطيرهم[67]، فالأسطورة كما يقول ناصف ليست تشويهاً للعالم، ولكنها مواجهة جديدة لحقائق إنسانية أساسية، الأسطورة ليست هرباً، وإنما هي قصد واتجاه ذو طابع أخلاقي، إن الأسطورة تقدم – بطريقة استعارية – صورة للعالم تنطوي على نفاذ وخبرة، ولا تقدم تاريخاً وهمياً لحياة شخص معين[68].

مرة أخرى يعد كاسيرر واحداً من أهم من بحثوا موضوع الأسطورة، وقد ربطها في كتابه فلسفة الأشكال الرمزية بالدين، وعالجهما في سياق واحد، وقد قام هو بعد ذلك بتلخيص أهم أفكار كتابه وعرضها في كتاب آخر هو «مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية»، يرى كاسيرر أن كل أسطورة تحتوي على ظاهرة طبيعية هي لبها أو حقيقتها القصوى، ولكنها نسجت نسجاً محكماً في قالب حكاية، ويختلف الدارسون في كينونة هذه الظاهرة، فبعضهم يرى أنها القمر، وبعض آخر يرى أنها الشمس، وفريق ثالث يعتبرون الريح والطقس وألوان السماوات جوهر الأسطورة.

ويحلل الأسطورة فيرى أن لها وجهين: فهي من ناحية ترينا مبنى فكرياً، ومن ناحية أخرى ترينا مبنى حسياً، لكن الأسطورة ليست كتلة من الأفكار المبعثرة، وإنما تعتمد على شكل محدد من الإدراك الحسي، فلو أن الأسطورة لم «تدرك» العالم بطريقة مختلفة لما استطاعت أن تحكم عليه، أو أن تفسره بطريقتها الخاصة، وإذن علينا أن ننزل إلى هذه الطبقة العميقة من الإدراك الحسي لكي نفهم طبيعة الفكر الأسطوري، والذي يهمنا في الفكر التجريبي هو ملامح تجربتنا الحسية، وهي ملامح ثابتة، فهنا نميز دائماً بين ما هو جوهري وما هو عارض، بين ما هو ضروري وما هو ممكن، بين ما هو ثابت وما هو متغير، وبهذا التمييز نصل إلى فكرة عن عالم مكون من مواد مادية يتمتع بخصائص ثابتة محددة.

إن الإدراك الأسطوري مفعم دائماً بخصائص عاطفية، فكل ما يرى أو يحس محاط بجو خاص، جو من الفرح أو الحزن أو العذاب والهياج والاستبشار والغم، في حالة الأسطورة لا نستطيع أن نتحدث عن «الأشياء» باعتبارها مادة ميتة أو هامدة، فكل شيء ثمة خيِّر أو شرير، صديق أو عدو، مألوف أو غريب، جذاب معجب أو منفر متوعد، ومن السهل أن نعيد بناء هذا الشكل الأولي من أشكال التجربة الإنسانية، لأنه لم يفقد قوته الأصلية في حياة الإنسان المتمدن، والأسطورة ليست نظاماً من العقائد الجازمة، وإنما تتضمن عملاً أكثر مما تتضمن صوراً وتمثيلات، إن مثال الأسطورة الحق هو المجتمع لا الطبيعة، فكل دوافعها الأساسية انعكاسات للحياة الاجتماعية لدى الإنسان، وبهذه الانعكاسات تصبح الطبيعة صورة للعالم الاجتماعي، فهو يعكس كل ملامحها الأساسية ونظمها ومبناها وأقسامها وتفريعاتها.

لكن كاسيرر يرد الأسطورة إلى العقلية البدائية، ويرى أن ما يميز العقلية البدائية هو عاطفتها العامة نحو الحياة لا منطقها، فالإنسان البدائي لا ينظر إلى الطبيعة بعيني عالم طبيعي يريد أن يصنف الأشياء ليرضي لديه حب الاستطلاع، ولا يقترب منها برغبة نفعية أو تقنية، وليست هي لديه موضوعاً للمعرفة، ولا

ميدان لحاجاته العملية المباشرة، نحن الذين تعودنا أن نقسم حياتنا في منقطتين: فعالية عملية وأخرى نظرية، ونحن نميل إلى أن ننسى أن دون هاتين المنطقتين طبقة أدنى منهما، أما الإنسان البدائي فلا يجوز عليه هذا النسيان، لأن كل أفكاره ومشاعره ماتزال راسخة في هذه الطبقة الدنيا الأصلية، ونظرته إلى الطبيعة ليست نظرية أو عملية، وإنما هي تعاطفية، وإذا أغفلنا هذه النقطة لم نستطع أن نجد السبيل إلى العالم الأسطوري، وكأن كاسيرر يرى ألا مجال للأسطورة في الحضارة العقلية، وهو أمر يحتاج إلى مزيد من التأمل، ويبدو أن الإنسان مايزال قادراً على خلق أساطيره الخاصة، ويبدو أن هناك أشكالاً من الأساطير القديمة مايزال لها تأثيرها على البشر، وهي تأخذ في ذلك أشكالاً مراوغة، لقد تحدث كاسيرر عن عبادة السلف التي يرى أنها المصدر الأصلي للدين، ولا يبدو أن الأساطير المؤسسة على عبادة السلف ماتزال حاضرة بأشكالها الأصلية الآن، لكن يمكن تتبع آثارها، وأشكالها المتخفية في هذا التقديس الذي يحاط به الموتى، وفي هذا الحنين إلى الماضي الذي لا يخلو منه مجتمع ما.

وأخيراً يرى كاسيرر أنه توجد بين اللغة والأسطورة قرابة قريبة، فعلاقتهما في المراحل الأولى من الحضارة الإنسانية جد وثيقة، وتعاونهما أمر واضح حتى ليستحيل أن نفرق إحداهما عن الأخرى، ويعرض لرأي ماكس موللر الذي يرى أن اللغة بطبيعتها وجوهرها مجازية، وحين تعجز عن أن تصف الأشياء بطريق مباشر، تجنح إلى وسائل من الوصف غير مباشرة، أي تنحو نحو مصطلحات غامضة مزدوجة المعنى، ويرى ماكس موللر أن الأسطورة تستند في أصلها إلى هذا الغموض الكامن في اللغة، وأنها في هذا الجو الغامض وجدت دائماً غذاءها العقلي(69).

الهوامش

1) www.Free encyclopedia.com.

2) مقالة «كيف تقتلنا اللغة» د. أحمد صبرة في مجلة «حوار العرب» عدد 5 إبريل 2005 – بيروت – ص 42-46،

3) www.mpr.nl/ world.

4) اللغة والسحر: فالح شبيب العجمي – الرياض – 2003/ ص 52-53.

5) في فلسفة اللغة: محمود فهمي زيدان – دار النهضة العربية – بيروت 1985 – ص 38-40.

6) مدخل إلى الحضارة الإنسانية: إرنست كاسيرر/ ترجمة إحسان عباس – دار الأندلس – بيروت 1961/ انظر الفصل الخاص باللغة ص 198-240.

7) مشكلة المعنى في النقد الحديث: مصطفى ناصف – مكتبة الشباب – القاهرة – 1970/ ص 107.

8) المرجع السابق نفسه: ص 104.

9) الخصائص: ابن جني/ تحقيق محمد علي النجار – دار الكتاب العربي – بيروت/ ج 2 – ص 447-448.

10) الإيمان: ابن تيمية – ص 81، وراجع كذلك كتاب «المجاز في البلاغة العربية: د. مهدي صالح السامرائي – دار الدعوة – حماة – سورية – 1974 تفاصيل كثيرة حول هذا الموضوع:

11) Psychological processes in the Comprehension of Metaphor "by Allan Paivio - in "Mataphor and Thought" Cambrigde University press 1979 - p. 150.

12) أسرار البلاغة: عبدالقاهر الجرجاني/ تحقيق هـ ريتر – دار المسيرة – بيروت ط 3، 1983 – ص 2-3.

13) الاشتقاق: ابن دريد – تصنيف الإمام أبي بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، تحقيق عبدالسلام هارون – منشورات مكتبة المثنى – بغداد – العراق، ط 2، 1979 – ص 5.

14) العمدة: ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني – تحقيق النبوي عبدالواحد شعلان – مكتبة الخانجي – القاهرة سنة 2000 – ص 472.

15) عيار الشعر: ابن طباطبا أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي – تحقيق عبدالعزيز المانع – دار العلوم للطباعة والنشر – الرياض 1985 – ص 25.

16) راجع في ذلك ما كتبه ابن جني في الخصائص، ومفتاح العلوم للسكاكي، والإيضاح للقزويني «الإيضاح في علوم البلاغة/ تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي» – دار الكتب اللبناني ط 4 – 1975 – ص 392-396.

17) أسرار البلاغة: ص 223.

18) المرجع السابق: ص 252.

19) المرجع السابق: ص 253.

20) "Images and Models, Similes and Metaphors" by George A. Miller in "Metaphor and Thought" p. 202.

21) المرجع السابق: ص 202.

22) المرجع السابق: ص 204.

23) المرجع السابق: ص 205.

24) المرجع السابق: ص 207.

25) المرجع السابق: ص 211.

26) المرجع السابق: ص 212.

27) المرجع السابق: ص 217.

28) أسرار البلاغة: ص 131.

29) المثل السائر: ضياء الدين بن الأثير – تحقيق أحمد الحوفي – بدوي طبانة – منشورات دار الرفاعي – الرياض 1983 – ج 1 – ط 2 – ص 89-101.

30) راجع الكامل في اللغة والأدب: المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد المعروف بالمبرد النحوي – ط 1 – 1987 – دار الكتب العلمية – بيروت/ كتب هوامشه نعيم زرزور، تغاريد بيضون.

31) راجع أسرار البلاغة.

32) راجع العصر الجاهلي: شوقي ضيف – دار المعارف – القاهرة.

33) راجع أسرار البلاغة.

34) الصناعتين: أبو هلال العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري – تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم – عيسى البابي الحلبي وشركاه – القاهرة – ص 246.

35) قواعد الشعر: ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب – تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي – مصطفى البابي الحلبي – القاهرة – 1948 – ص 47-50.

36) Images and Models: p 226-227.

37) المرجع السابق: ص 229.

38) المرجع السابق: ص 372.

39) Images and Models: p 244.

40) المرجع السابق: ص 245.

41) أسرار البلاغة: ص 29.

42) Images and Models: p 247.

43) Generative Metaphor: A Persectiv on Problem - setting in Social Policy "by Donald A. Schoen in" Metaphor and Thought, p 25.

44) المرجع السابق: ص 255.

45) المرجع السابق: ص 264-267.

46) من ندوة حول كتاب فاطمة الوهيبي «المرأة، الجسد، القصيدة» عقدت في كلية الآداب – جامعة الملك سعود – الرياض.

47) Generative Metaphor: p 282.

48) The Conduit Metaphor - A case of frame Conflict in our language "by Michael J. Reddy in" Metaphor and Thought, p 284.

49) الاستعارات التي نحيا بها: جورج لاكوف، ومارك جونسون – ترجمة: عبدالمجيد جحفة – دار توبقال للنشر – المغرب 1996 – ص 29-30.

50) Metaphor Induction, and Social Policy: The Convergence of Macroscopic and Microscopicviews "by Robert J. Sternberg, in Metaphor and Thought" p 343.

51) "Semiotics for Beginners" by Danial Chandler www.semiotics.com.

52) المرجع السابق.

53) المرجع السابق.

54) المرجع السابق.

55) المرجع السابق.

56) المرجع السابق.

57) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: الولي محمد – المركز الثقافي العربي – بيروت – 1990 – ص 189.

58) المرجع السابق: ص 189-204.

59) مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية: كاسيرر – ص 68-69.

60) الصورة الشعرية: 192-197.

61) الصورة الأدبية: مصطفى ناصف – مكتبة مصر – الفجالة – نوفمبر 1958 – ص 156-157.

62) الصورة الشعرية: 252-253.

63) نظرية المعنى في النقد الأدبي: مصطفى ناصف – دار الأندلس – بيروت – دون تاريخ – ص 150.

64) على البطل: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري – دراسة في أصولها وتطورها – دار الأندلس – بيروت 1983 – ط 3 – أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة – مكتبة الشباب – القاهرة – 1975، نصرت عبدالرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث – مكتبة الأقصى – عمان 1976.

65) مشكلة المعني: ناصف، ص 108.

66) راجع في ذلك كتاب روجيه جارودي «الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية» دار الشروق – القاهرة – بيروت – 1998.

67) الأساطير: أحمد كمال زكي، ص 238.

68) مشكلة المعنى: ناصف، ص 111.

69) انظر الفصل الخاص بالأسطورة والدين في كتاب «مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية» كاسيرر – ص 140-198.

بنية النص وفتنة المجاز
في بلاغة القصيدة الحديثة

علـي جعـفــر العـــلاق

القصيـدة بين بلاغـتين

كثيراً ما تقتادنا رائحة المجاز إلى مكمن ذي طبيعة لغوية خاصة، حيث يكمن الشعر، وتتكاثف وسائله، وتزداد فتنته اتقاداً. هكذا كان المجاز صنو الشعر، وقرينه، إنه بداية النار، أو شرارتها الأولى حين تندلع نحيلة متناثرة بين حجرين يابسين. ومن جهة أخرى، قد نرى نصوصاً كثيرة لا يشكل المجاز عصبها الأساس، ومع ذلك فإن لها قدرتها الهائلة على التأثير، أعني على تجسيد موضوعها، أو الإفصاح عن رؤياها الخاصة، بطريقة استثنائية إلى حدّ كبير.

فأين تقع شعرية القصيدة؟

في لغة المجاز والاستعارة والتشبيه، أم في مألوف القول؟ وبعبارة أخرى: هل يتحتم على لغة الشعر أن تكون بلاغية استعارية على الدوام؟ أم أنها قد تخلو من أيّ استفزاز مجازي حار، وتظلّ، مع ذلك، شعرية بامتياز؟

لا شك في أن الكثير من شعراء الحداثة الشعرية لا يمكن فضّ الاشتباك

بينهم وبين نزعتهم الاستعارية الجارفة، حتى أن قصائدهم لا تستمد، في الغالب، غناها الدلالي إلا من ذلك الانثيال البلاغي الذي لا يهدأ: بدر شاكر السياب إلى حد كبير، أدونيس تحديداً، محمد الماغوط، وإن كان أقل تعقيداً، وأكثر جاذبية ، وفي الضفة الأخرى، وفرة من الأمثلة: شعراء تقف قصائدهم، أو تكاد، على مبعدة من لهب المجاز، كما أن اللعبة الشعرية لدى كل منهم تتمثل، غالباً، في فضيلة ما لا يمثل المجاز إلا جزءاً يسيراً منها.

ويصلح هذا الواقع مؤشراً على حقيقة شعرية لا مهرب منها؛ وهي أن الإغراق في المجاز، لا يكون الوسيلة الوحيدة للشعر، ولا يكون الترابط بين القصيدة والمجاز حاسماً ونهائياً على الدوام. إن اللغة المجازية قد تقع خارج منطقة الشعر، كما أن الشعر يمكن كتابته دون تعويل على الصور المجازية[1]، والفرق واضح بين الظاهرتين:

«فاللغة المجازية هي ضرب من المخزون الكامن داخل اللغة، على حين أن اللغة الشعرية هي بناء ، واستخدام لهذه المادة الخام».

إن البلاغة، في النص الحديث، لا تحيل دائماً إلى ميراث بلاغي، مهيب ومكتمل البناء، بل تتجاوز هذا الميراث الصلب، والزائد عن الحاجة، أحياناً، إلى فضاء بلاغي أكثر جدة: يلبي حاجة الكتابة الحديثة، ويلمُّ بطبيعتها السيّالة، المتنحولة، أو العابرة لحواجز النوع. إن ما تشتمل عليه هذه الكتابة، الآن، من جمال وقّاد حيناً أو فوضى شديدة الجاذبية حيناً آخر، يفيض عن حوض البلاغة التقليدية، وتصنيفاتها المعهودة، ويدفع بها بعيداً عن مراوغة النص الحديث، والدخول بخفة وكفاءة، إلى مخبّآته الأسلوبية والمجازية .

وهكذا بدت البلاغة القديمة عاجزة عن الانحناء لالتقاط تاجها وهو يتدحرج أمام تيارات التجديد؛ فالبنيوية ، مثلاً، وجدت فيها «أطروحة مضادة للأدب»[2] مثلما صار الأدب نفسه مضاداً للبلاغة. وبضربة واحدة، يختصر

رولان بارت شعرية الأدب، بعنصر واحد يجعله مساوياً للبلاغة[3] هو اللغة. وهكذا تندفع البلاغة، بتصنيفها التقليدي، بعيدا عن مختبرات التحليل النصّي الحديث، وقد جاء ياكوبسن ، ليلقى على نعشها وردة التراب الأخيرة، حين اختزل قوانينها وتصنيفاتها المعهودة إلى النص الأدبي الذي ينطلق من تقاطعات استعارية ونسق كنائي[4].

بنية النص وفتنة المجاز

تحاول هذه الورقة أن تتحدث عن بلاغة القصيدة الحديثة ممثلة بالشاعر محمود درويش الذي يحظى بإجماع نادر على رسوخه وتجدده. وسيتم التركيز على السنوات العشر الأخيرة من تطوره الشعري، أعني السنوات الممتدة بين ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً) 1995 وديوانه (كزهر اللوز أو أبعد) 2005. كما تحاول هذه الورقة أيضاً أن لا تأخذ من البلاغة إلا ما يعينها على المضيّ في عملها دونما معوّقات. بعبارة أخرى، أن تتجنب المبالغة في جدل المفاهيم أو المصطلحات البلاغية أولاً، وأن تكتفي من كل ذلك، ثانياً، بما يعزز النص، ويندفع به إلى أقصى ما يستطيع أداءه من جاذبية شعرية أو توتر دلالي. وإذا كان الجهد الذي يتوخى تأجيج اللغة، أو مضاعفة مكرها الجميل، يحيلنا غالباً إلى سلطة البلاغة ومناطق نفوذها، فإن هذا الهدف قد يؤديه النص، وبكفاءة عالية، دون وسيلة بلاغية مباشرة .

وإذا كانت البلاغة، في مجملها، مسعى يستهدف، من خلال المجاز والاستعارة والتشبيه، تلطيف القول، أو صقله، أو جعله في مرمى الحواس، فإن بلاغة النص الحديث تفارق هذا المسعى في بعض من وجوهه ، وقد تتلاقى معه في وجوه أخرى؛ فهي تفارق الزينة المفرطة، وغزارة اللطائف، لتسلط فعلها على إلهاب النص وبناء رؤياه.

بلاغة القصيدة إذاً لا تعني تلبيتها لاشتراطات البلاغة القديمة دائماً، مع

أن ذلك لا يمنع من ملامسة البعض منها، إن تطلب الأداء ذلك، وباستثناء هذا الداعي فإن لكل نص شعري بلاغته الخاصة، بلاغة لا تتحقق بشكل ملموس، وحيّ إلا من خلال النص ذاته باعتباره كلاً ساطعاً، وجريئاً يتجاوز كيانه القاسي أولا، ويهزأ بالراسخ، والمقبول دون فحص أو مساءلة، من معايير وأعراف ثانياً.

وجرأة النصّ الشعري ليست حماقة متصلة، أو تهديماً دائماً[5]، لا هدف له إلا معارضة السائد، أو تكدير اللغة باستمرار. إنّ للنص حريته وله قيوده أيضاً، وبين هذين الشرطين، تزدهر شرارته الفريدة، التي لا تشبه أية نار أخرى، يوقدها أيّ نصّ آخر. إن النص، نقيض العراء، أعني نقيض الذاكرة الصافية حيث لاسوابق، ولا أشباه، ولا آثار للعابرين الأفذاذ، إنه الابن العاق لهذه الذاكرة التي يحتاجها ويتمرد عليها في الآن نفسه ،وبالقوة ذاتها. ومن هذا العقوق الجميل والضروري، يصنع النصّ أبوّته المفعمة بالحنان والقسوة معاً، ومن هذا الجدل المدهش والمرير بين تعطشه إلى الحرّية، وقيوده الباهظة تبزغ خصوصية النص، أعني لغته الفردية أو بلاغته الخاصة.

وهذه البلاغة لا تأخذ اتجاهاً واحداً، ولا تنهض من خزين الاستعارات والتشبيهات المعهودة، كما أن سجادتها اللغوية لا تستند إلى خيط واحد، يتكاثف بالتكرار أو يتوالد بإعادة الإنتاج، بل إن تلك السجادة ملتقى لضجيج الخيوط تارة، ولعناقها الحار تارة أخرى، إنها ملتقى للتضادات، وللذوبان: الشعر والنثر، الخفوت والصراخ، التماسك والتشظي، الكناية والاستعارة، التنافر والاندغام، الحركة والتأمل، السرد والغناء، انفتاح النص أو التفافه على ذاته.

إنها بلاغة من نمط خاص، لا تنشأ من مكون واحد من هذه المكونات، كما أنها لا تنشأ من ورودها متتابعة أو متوالية، بل تتفجر من نقطة ارتطام هذه العناصر ببعضها، من تلك اللحظة الفريدة، لحظة الاحتكاك والانفتاح والضمّ، لحظة التقاء الشرر واشتباك المكونات، من ذلك كله يتشكل الجسد الأكبر، أعني

نسيج النص، أو بطانته اللغوية، والأسلوبية، والإيحائية، التي تمثل، مجتمعة، بلاغته التي ينضح بها تموج النص، وانحناءاته، ورفيفه الدائم.

ولا يقع بعيداً عن هذا الفهم ما يقوله هنريش بليث من أن «كل نص هو بشكل ما بلاغة..»[6]. أي أنه يمتلك «وظيفة تأثيرية» وإذا سحبنا هذه العبارة خارج هالتها التهويلية، فإنها تحمل قدراً عاليا من الحقيقة؛ لأن النصّ، الآن، نظام كلي الانسجام وكلي التأثير، بالرغم من تنوع مكوناته، أو تنافرها أحياناً، وهو لا يحقق تأثيره هذا باستسلامه لفتنة المجاز، أو من جرعات بلاغية جزئية تتوزع هنا أو هناك، بل يحقق ذلك كله باعتباره بناء لغوياً كلي الفاعلية : تتحول فيه القصيدة الى بنية، والبلاغة إلى لغة .

جدل الشعر والنثر

يرى بعض النقاد[7] أن الشعر انزياح عن معيار يتمثل في أصل هو النثر، باعتباره منطقة نشاط تواصلي، بيضاء، خالية من الوميض تماما، لا تشتغل إلا في النافع، والعملي من الأنشطة، ويذهب كوهين إلى حكم أكثر صرامة حين يضع «الإيحائية» و«المطابقة» معيارين تتحدد بموجبهما طبيعة الشعر، أو طبيعة النثر[8]:

> **«للشعر نقيضان: الأول هو النثر الذي ينقاد لقانون المطابقة. والثاني هو غير المعقول الذي يتمرد على الاثنين معاً».**

أي إن النثر، بحسب كوهين، لا يتولد عنه إلا التطابق مع الخارج ، أو الواقعية البرانية: يتماثل معها ، أو يحاكيها محاكاة تامة. أما اللامعقول من النصوص ، فهو الذي يعجز عن تلبية أيٍّ من هذين المعيارين: العجز عن المطابقة، والعجز عن الإتيان بالقول المعقول، ويخلص من ذلك إلى «الضرورة المزدوجة»

بل يمثل دلالة فخمة على ما يشتمل عليه الشعر من مستوى أدائي، أو فرادة في الإنجاز. ولذلك لا يبدو يوري لوتمن مبالغا في ربطه البارع بين الجهد المبذول، أو التخطيط لكتابة القصيدة وبين قيمتها الفنية[14]:

«.. حيثما اقتنصنا في الكتابة الشعرية ما يشير إلى تخطيط مسبق فإن بوسعنا الحديث عن قيمة فنية لتلك الكتابة..».

وربما كان محمود درويش مثلاً ناصعاً لهذه المزاوجة بين الموهبة والمهارة، بين التلقائية العالية، والقصيدة المكتوبة بعناية. إن ما يبدو على نصوصه، أحياناً، من انثيال جارف، أو عبث طفولي بالكلمات أو معها، يخفي وراءه يقظة عميقة ووعياً في منتهى النشاط.

الشعر مفتونا بذاته

إن قصيدة درويش، في الغالب، متوترة ، وذكية، ومشوبة بطرب داخلي موجع. وأخطر جوانب هذا الذكاء لا يتمثل في المستوى النصّي، أعني ما تجسده كتابته من فعل شعري بالغ النضج فقط، بل ما يكمن وراء هذا الفعل، يغذّيه ويتغذى منه ويلتحم به ومعه: أعني الوعي بالكتابة الشعرية وعياً نقدياً، وإنسانياً.

ولذلك كله، يمكننا أن نتساءل: أكان محمود درويش يمهد الطريق، وبكفاءة عالية، أمام عربات النقد العمياء ؟ إن ذلك ليس هدفاً من أهدافه قطعاً، لكنه يظلّ إحدى النتائج المهمة لفائض وعيه وثقافته. والشيء الطريف أنه لا يفعل ذلك عبر نثره المدهش فقط، بل ومن خلال شعره أيضاً وبإلحاح مثير للانتباه، إن قصيدته تتحدث عن نفسها، أي إنها أحياناً، ميتا قصيدة، تشرح عملها، أو جدواها، تتحدث عن مفاهيم كالبلاغة، والاستعارة، والمجاز، تفضح مكمن الفتنة، أو مثار العجب في لعبتها الشائقة، وبالغة التعقيد في الوقت ذاته.

إن القصيدة حين تنصرف عن وصف الأشياء والكائنات وحقائق الوجود فإنها تلامس أفقاً آخر تغدو فيه metapoetry، أعني شعراً هو، في حقيقته، ما وراء الشعر: يتحدث عن فن الكتابة الشعرية، عن وظيفة الشعر، وعن أسراره وألاعيبه الخفية. وبذلك، فهو يفصح عن افتتانه بذاته إلى أقصى حدّ ، لكنه يلقي، في الوقت نفسه، خيطاً من الضوء يقود المتلقي إلى مكمن الحيرة أو الفاعلية في القصيدة.

قد شهد الشعر الأمريكي، والإنجليزي، مثلاً، هذا النمط من القصائد الشارحة، التي تتحدث عن شمائلها أو دورها في الحياة. وربما كانت قصيدة الشاعر الأمريكي أرشيبالد ماكليش (فن الشعر)[15] أكثر هذه النماذج شهرة، وبخاصة بخاتمتها الفياضة بالجمال والدقة:

A Poem should not mean

But be

ليس على القصيدة أن تعني

بل أن تكون

ولا أظن أن تاريخنا الشعري قد عرف شعراً يلتفت إلى ذاته، ويصف نشاطه أو لعبته كما يفعل شعر درويش، وفي هذه الحقبة تحديداً.

بكلمات أخرى، القصيدة لدى درويش لا تتأمل مفاتنها، ولا تنشغل بخصالها بفيض من الانبهار دائماً، بل تصبح أحياناً موضوعاً لذاتها هي، أو دالاً من دوالها المركزية، أو ركيزة من ركائزها السردية، المولدة للذرى المؤلة تارة، وللانفراج العميق تارة أخرى:

- وليس على الشعر من حرجٍ

إنْ تلعثم في سرده وانتبهْ

إلى خلل في الشبهْ ![16]

- هل كتبتَ قصيدةً ؟

كلا !

لعلّ هناك ملحاً زائداً أو ناقصاً

في المفردات. لعلّ حادثة أخلّت بالتوازن

في معادلة الظلال. لعلّ نسراً

مات في أعلى الجبال. لعلّ أرضَ

الرمز خفّت في الكناية فاستباحتها

الرياح. لعلّها ثقلت على ريش الخيال.

لعلّ قلبك لم يفكر جيداً، ولعلّ

فكرك لم يحسّ بما يرجّك. فالقصيدةُ ،

زوجة الغد وابنة الماضي، تخيّم في

مكان غامضٍ بين الكتابة والكلامِ

فهل كتبت قصيدةً ؟[17]

ربما تصلح هذه القصيدة ذات الاندفاع العجيب أن تكون خريطة شعرية، أو دليلاً للكتابة. إنها تجمع، في إهابها المتشابك، ما تناثر في قصائد كثيرة لمحمود درويش، أو ما توزع في حواراته، أو أحاديثه .

ليس فاعل التلفظ، أو منتج القول هنا واحداً، فالنص ينقسم على قائلين اثنين، إنه حوار، أو ما يشبه الحوار، بين ذاتين تتقاسمان، بدورهما، بناء الدلالة وشكلها أيضاً. إن تكثيف الذوات، أو تعددها في النص أو انشطارها، عبر الحوار أو تقنية القرين، عنصر مهم في شعرية درويش في الغالب.

إضافة إلى ذلك، فإن لغة القصيدة خلية من الثنائيات: غموض الكلمات ووضوحها، الواقعي والخيالي، زيادة الملح وقلته في المفردات، خفة الرمز وثقله.

وتبلغ القصيدة ذروتها العالية في المقطع التالي، الذي يضيء الكثير من خيوط اللعبة الشعرية:

لعل قلبك لم يفكر جيداً، ولعلّ
فكرك لم يحسّ بما يرجّك، فالقصيدةُ
زوجة الغد وابنة الماضي، تخيِّم في
مكان غامضٍ بين الكتابة والكلامِ

الشعر، هنا، يبتكر حقائقه البيولوجية الخاصة؛ حيث تتبادل الأعضاء وظائفها الأزلية: قلب يفكر، وفكر يحس: انفعال الفكرة، وفكرة العاطفة، الحقيقة الحارة، والانفعال المحسوب، إنها ثنائية جديدة تضمن فيها القصيدة فوضاها وحكمتها معاً.

وتنتقل القصيدة، بعد ذلك، إلى مكان آخر، تتوسط مجرى الزمان وجيشانه؛ فهي ابنة الماضي، من جهة، وزوجة المستقبل من جهة أخرى. تتحدر إلينا من جلال التراث، أو وعورته: عذراء ، متأججة ، دون جرح، لتكون ، بعد ذلك وبين يَدي شاعرها، حصة لزمن قادم، هو أعمق من زمن الشاعر وأكثر خلوداً منه ، وبذلك تكون ملتقى لقراء غائبين، ومفاجآت تتجدد دائماً.

وثمة لفتة شديدة البراعة يصف فيها الشاعر المكان الذي تخيم فيه قصيدته؛ «مكان غامض بين ثنائية جديدة، يخرج بنا من ثنائية الماضي والمستقبل، ليدخلنا إلى ثنائية من نمط آخر هي ثنائية الكتابة والكلام. وقد نظن، للوهلة الأولى، أن الشاعر ربما كتب هذه العبارة مدفوعاً بهاجس لغوي محض، أو لذة العبث البريء. لكننا، نكتشف أن وراء هذه الجملة ذخيرة معرفية حية وأن هناك فرقاً كبيراً بين هذين المفهومين: الكتابة والكلام، فما معنى أن تأخذ القصيدة مكانها بين الكتابة والكلام؟.

إن الكتابة، كما يرى رولان بارت[18]، تحيل إلى الوظيفة الاجتماعية، إنها «اللغة الأدبية التي تمّ تحويلها من قبل مصيرها الاجتماعي» أما الكلام فيمثل

سلوك الفرد، بتوهجه الجسدي والنفسي والصوتي، وكأن الشاعر ، في هذه العبارة، يضع قصيدته في تماس محتدم بين الكلام والكتابة، وهو تماس يجسد، بمعنى من المعاني، تماساً بين الفردي والاجتماعي، وبين الشفاهي والمكتوب. إن مفردة الماضي، هنا، لها ثقل خاص، فهي تفيدنا كثيراً لنحدد بدقة أكبر ربما قضية الكتابة الشعرية عند درويش. القصيدة لديه «ابنة الماضي»، وهذا لا يعني تحدرها من ذلك الميراث العصيّ على الغياب فقط، بل يعني أيضاً ذلك الماضي الشفاهي، فهي ابنة الجسد النابع من لذته أو حيرته أو جنونه، الجسد العنيف الحار المرتبك، وهي ابنة الحواس المفتوحة على الشهوات كلها وعلى التوق كله.

وهكذا تأخذ كلمة «الماضي» معناها، لأن شعر درويش يحفل بجمالية شفاهية أخاذة وانهمار صوتي وجسدي مدهش. لكن هذه الشفاهية تتصل، في الوقت ذاته، بالكتابة أيضا لتحقق مستوى من الجدل المقلق بين ماضي الكلام، ومستقبل الكتابة، بين حرية القول، وما في الكتابة من تقنين وتقنية، وعزلة، وصمت، وصنعة[19].

الكتابة منفى للشعر، كما يقول بول رومتور، لذلك فإنّ الشعر توق دائم إلى الخروج من اللغة، بحثاً عن الحضور المحض، أي الانثيال الشفاهي بكل جسديته، وحرارته، وتلقائيته بعيداً عن الكتابة التي تحجب هذا التوق وتقمعه[20].

لا تتأتى بلاغة القصيدة لدى درويش من جهة واحدة. أو من سلوك شعري واحد: متناغم؛ رخيّ، وخال من الالتواءات المفاجئة، بل تتأتى من مكونات عديدة، وتعزيزات جمة. وربما كان الحوار بين النثر والشعر أهمُّ هذه التعزيزات.

ولا تتمّ هذه المزاوجة بين الشعر والنثر باعتبارهما جنسين متباعدين: لكل منهما خصائصه التي تحصّنه وتقوّي عزلته عن الآخر. النثر هنا توصيف لا يحيل إلى الجنس، بل إلى سلوك اللغة وحيوية الأداء في النص، نثراً كان أم قصيدة، لذلك سيكون للنثر، أو النثرية لدى درويش، هذا المعنى الخاص تحديداً. فالنثرية، المقصودة هنا إذن لا تحيل إلى النثر باعتباره جنساً أدبياً، بل تحيل

مستوى اللغة، في الشعر والنثر على حد سواء كما أشرت. إنها وصف للغة النص، وإشارة إلى مستوى جنونها، أو تفلّتها من المعايير، وقدرتها على إلحاق الخيبة بتوقعاتنا، أو انتظارنا لما اعتدنا عليه من أنماط القول.

ودرويش حين يزاوج بين النثري والشعري، فإنه يشتغل في منطقة شعرية بالغة الخطورة، إنه يستثمر ما يفجره ذلك الحوار المحتدم بين شعرية القصيدة ونثريتها، أعني بين توتراتها المجازية الرفيعة وهدوئها النثري، بين عرامتها وفتورها، بين إيماءاتها الخاطفة وانشغالها بالتفاصيل؛ فقصيدته لا تتحقق، في الغالب، إلا من خلال هذا الجدل القاسي، بين حلم صاف ويقظة مهلكة، بين ذهنية الحِجاج وتفجّرات القلب، ومن ذلك كله يتأتى هذا الإحكام الشديد الذي يتخفى تحت موج من التلقائية المتلاطمة. إنه ينجز نسيج قصيدته بدراية فذة، لا تخلو ربما من إحساس عال بالمجازفة، وكأنه يعبر، بمهارة مرعبة، على حبل مشدود بين شاهقين.

الشاعر يكشف عن مسلكه الشعري

كثيرة هي الإضاءات التي تكشف بطريقة باهرة عن المسلك الشعري لمحمود درويش، وسأكتفي هنا بثلاث فقط، لأن إيراد المزيد منها لا يعدو كونه تكثيراً للأمثلة لا غير:

1 - **أحب من الشعر عفوية النثر والصورة الخافيةْ**
بلا قمر للبلاغة[21].

2 - **(إلى الشعر) حاصر حصارَكْ**
(إلى النثر) جرّ البراهين من
معجم الفقهاء إلى واقع دمّرتهْ

البراهينُ. واشرح غباركْ

(إلى الشعر والنثر) طيرا معاً

كجناحي سنونوّة تحملان الربيع المباركْ(22)

3 – **«أحسن الكلام ما ... قامت**

صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر

كأنه نظم ...»(23)

تضيء هذه المقاطع الثلاثة مساراً شعرياً، قد يكون مصدراً للالتباس بالنسبة للبعض. يفصح المقطع الأول عن افتتان الشاعر بتلقائية النثر التي ينتج عنها، بداهة، النفور من البلاغة الصارخة. وأنا سأتجاوز هذا المقطع لأتريث قليلاً عند المقطعين الآخرين ، في المقطع الثاني إيماء حميمي ودال إلى مكونات هذا المسلك: الشعر – الشعر – على الشعر أن يتمرد على حصاره، أي أن يطلق العنان لقدراته الممكنة، وعلى النثر أن يترفّع على قدره أيضا؛ أن يكون الواقع الخرب، لا معاجم الفقهاء، مجال البرهنة على جدواه. ثم تتجمع هاتان القوتان معاً، لتكونا جناحين «يحملان الربيع المبارك».

من الشائق أن نلتفت إلى فاعلية البيتين الأخيرين ، في هذا المقطع ، وما فيهما من كثافة دلالية، فهما محصلة ما في الشعر والنثر مجتمعين من طاقة فياضة، تعدد الثنائيات :

– «**الشعر والنثر،**

– **طيرا،**

– **كجناحيْ سنونوة،**

– **تحملان»**

إضافة إلى الخروج من الأمر إلى المضارع ، ومن التلقي إلى المبادرة.

وعلينا الالتفات أيضاً إلى ما في عبارة "الربيع المبارك" من شحنة زمانية وروحية وما توحي به من خصوبة مزدهرة.

إن درويش شاعر مسكون بالإيقاع دائماً، فهل وجد نفسه أمام هذه العبارة مدفوعاً بشهوة الإيقاع وسحره؟ لا أظن ذلك، فهي شديدة الصلة، دلالة وبناء، بجوارها اللغوي، كما أنها شديدة الارتباط بطائر السنونو تحديداً، لا لأنه طائر أثيري، وصغير ودافئ كالقلب، فهذه صفة للكثير من الطيور، بل لسبب آخر: أعني ما يحمله من ايحاءات واعتقادات روحية، كثيرة، فهو «دجاجة الله»[24] التي تغري بالحب، وتهب الحكمة، وتحمي من الأذى، ولهذه الأسباب، ربما، فإن "جناحي السنونوة"، تمثل كما يبدو، صورة محفورة بعمق في وجدان الشاعر ومخيلته، يعيد إنتاجها في أكثر من ديوان:

- .. يا صاحبيَّ اقيما ولا تسرعا

وناما على جانبيَّ كمثل جناحَيْ سنونوةٍ متعبةْ

(سرير الغريبة، 44)

- أين كنت إذاً؟ قال لي : كنت

أبحث عن حاضري في جناحَيْ سنونوةٍ

خائفة...

(لا تعتذر عما فعلت، 145)

- أنا اثنان في واحدٍ

كجناحي سنونوةٍ،

(كزهر اللوز أو ابعد، 185)

وعودة إلى المقطع الثاني نلاحظ أن العبارات المحصورة بين أقواس توحي، للوهلة الأولى، وكأنها اهداءات؛ والإهداء بنية نثرية في العادة، يقع خارج النص دائماً. غير أنه، هنا، جزء حميم من إيقاع البيت ودلالته، وهو يمارس

ايحاءً مزدوجاً: يدخل فضاء البيت الشعري من جهة، ويذكّر، من جهة أخرى، بنسبه القديم كسلوك نثري، لكنه يظل في الحالتين، قوة إضافية فاعلة. وهكذا تبدو القصيدة وكأنها تطبق على مستوى البناء ما تقترحه أو تدعو إليه دلالياً.

وعليّ، بعد ذلك، أن أتريث عند عبارة أبي حيان التوحيدي، فهي بالغة الدلالة وجديرة بالتأمل حقاً، لأنها تشكل نصاً موازياً، يضيء طريقنا إلى قصائد درويش ويجعل سعينا إلى الانخراط في أجوائها أكثر جدوى، علينا ونحن نتأمل عبارة التوحيدي أن نلتفت إلى ظرف المكان «بين» وإلى أداة التشبية «كأن»، لأن لهما دلالة ذات ثقل خاص في هذا السياق، إن أحسن الكلام أو أجمله، كما يرى التوحيدي، لا يمكن تحصيله من الشعر خالصاً، ولا من النثر بمفرده، بل من مستوى آخر من الكتابة، يبدو فيها الكلام «وكأنه» يندلع في مسافة تقع «بين» الشعر والنثر، وبذلك فالتوحيدي لا يدعو إلى تطابقهما، أو إلى استبدال كل منهما بالآخر. إن ما يدعو إليه أمر مختلف تماماً: إنه تكامل الحيوية ومقايضة الخصائص بأضدادها. وفي هذه النقطة تبدو أداة التشبية «كأن» بالغة الدلالة، إنها الشغاف الصافي، والأنيق الذي يجمع طرفي التشبية من جهة، ويجعل شملهما عصياً على التطابق من جهة أخرى، وهكذا يظل الشعر شعراً والنثر نثرا، غير أنهما وبلمسة بلاغية خادعة يندفعان باتجاه فاعلية جديدة.

الأمر الآخر الذي يستحق الانتباه في عبارة التوحيدي، أنها تمثل نقطة دالة في إفصاح درويش عن سلوكه الشعري هذا. كان ذلك الإفصاح يتنامى، متناثراً، وجزئياً من البيت، إلى المقطع، إلى القصيدة كاملة، ومن التشبيه أو الاستعارة ، أو الكناية، إلى الصورة، أما الآن فإن الشاعر لا يفصح عن سلوكه الشعري، في حدود القصيدة وأجوائها المعبأة بالضباب ومتاهات التأويل. بل من خلال النثر، وقدرته على التحديد الحاسم، والوجه الآخر الذي تمثله هذه النقلة هو خروج الشاعر من ذاته، وإطلالته على الآخر، فالعبارة التي تتصدر ديوانه ليست شعراً، بل نثراً، وليست له، بل لأبي حيان التوحيدي. إن النثر يكبر،

ويفيض ويزدحم ويهدم محدوديته، كما أن القول الشعري المحض يبدأ في مراوغتنا منفلتاً من فضائه الصافي، والموغل في التجانس.

شعرية الانزياح

تُنبه الجملة الشعرية إلى ذاتها بطرق شتى: إيقاعية، صوتية، تركيبية، بلاغية. و تبعث إلينا رسلها متخفين أو ساطعين، لكنهم في جميع الحالات يظلون رسلاً مفعمين بالاثارة أو اللطف. هكذا كانت النظرة إلى الشعر، ومازالت كذلك إلى حد كبير، غير أن الجملة الشعرية يفاجئ نفسها في منتصف الطريق أحياناً، وهذه المفاجأة، أو هذا الانزياح[25] عن مألوف القول، أو مألوف الدلالة هو الذي يشعل حيوية الجملة، ويعيد إليها قدرتها الكامنة، بعد أن قطعت شوطاً من الطريق إلى المتلقي خافتة، مسترخية، نثرية. لنتأمل ما يأتي[26]:

من حسن حظك انك اخترت الزراعة مهنةً

من حسن حظك انك اخترت البساتين

القريبة من حدود............

لا تثير فينا هذه الأسطر الثلاثة رجفة ما؛ إننا نتلقاها، أو نستهلكها كما نستهلك وجبة جاهزة، فهي أسطر عادية لا تبعث في الجسد أو الروح أو المخيلة، قشعريرة، أو بشاشة أو ذكرى، إن البيت الثاني تعميق لنثرية البيت الأول وتنويع عليه، أو هو امتداد لما يقترحه أو يوحي به. لكن هناك شرارة كامنة في الطريق، فالبساتين «قريبة من حدود...» ولكن أية حدود؟ حدود المدينة أم النهر، أم الشارع؟ إن هذه الاحتمالات جميعها لا تخاطب فينا إلا حاسة المكان أو الجغرافية. لكن نهاية البيت تحرك فينا، وفي البيت، أشياء كثيرة؛ فتقدح شرارة المعنى، ويضطرب جهاز التلقي اضطراباً منعشاً:

من حسن حظك انك اخترت البساتينَ

القريبة من حدود الله..

إن هذا الاضطراب ، انزياح عما تقترحه الحواس، ومعاكسة لما يحبّذه الإرث الشخصيّ والعام من عادات التلقي. وهو لا يحدث إلا في بيئة تعبيرية محدودة ، أعني حدود الجملة، أو البيت، فيرفع حرارة المعنى والتركيب معاً، حين ينتقل بهما من استرخائهما النثري، والخالي من المفاجآت. وهذا يحدث كثيراً لدى محمود درويش؛ يحدث في الجملة الواحدة، ويحدث في محيط أكبر وأعمق منها، كما أن هذه النسمة الشعرية قد تهبّ علينا من أية بقعة من بقاع النصّ.

ويكون هذا التلاحم بين نثرية الجملة وشعريتها في أقصى حيويته حين يفيض عن حدوده ليشمل مقطعاً شعرياً أو قصيدة كاملة. في القصيدة التالية، على سبيل المثال، ثمة شعرية لا تتولد عن أقمار بلاغية ساطعة، بل عن لغة شعرية وبناء بالغ الرهافة، يتجمع تأثيره البليغ في نهاية النص كما يتجمع غدير لامع:

1 – قالت الأمّ: في بادئ الأمر لم
أفهم الأمرَ. قالوا : تزوّج منذُ
قليلٍ. فزغردتُ، ثم رقصتُ وغنّيتُ
حتى الهزيع الأخير من الليل ، حيث
مضى الساهرون ولم تبق إلا سلالُ
البنفسج حولي، تساءلت: أين العروسانِ؟
قيل: هنالك فوق السماءِ ملاكانِ
يستكملانِ طقوس الزواج. فزغردتُ ،
ثم رقصت وغنيت حتى أُصبتُ
بداء الشللْ
فمتى ينتهي، يا حبيبيَ، شهر العسلْ؟[27]

تبدأ القصيدة بتدفق سردي حميم على لسان الأم، غير أن النصّ يخلو، أو يكاد، من أية ومضة استعارية أو صورة من صور المجاز: فالأم تنخرط في تلفظ إخباري متصل، دونما انزياحات، لكن دفئا ما، ذاتيا وجماعياً يدبّ في النص: ذاتياً تساؤل الأم مع نفسها أولاً، وجماعياً لأن الآخرين يسمعونه وينخرطون في الإجابة عنه. ثم ينثال بعد ذلك حرف النون بكثافة إيقاعية شجية: العروسان، ملاكان، تستكملان. يضاف إلى ذلك انهمار حروف اللين والمدّ التي عرقلت حركة الأبيات وأثقلتها بالشجن البطئ. وسرعان ما تتلبس النص حركة أخرى بتأثير الأفعال الماضية: زغردت، رقصتُ، غنّيتُ. الملاحظ، هنا، أن هذه المتوالية من الأفعال تحضر أمامنا، وبالترتيب نفسه للمرة الثانية، غير أن حضورها الأول كان نثرياً إلى حد واضح:

– فزغردتُ، ثمّ رقصتُ، وغنّيتُ حتى الهزيع الأخير من الليل.

إنه إخبار، تستغرقه المعلومة إلى نهايته تقريباً. لكنّ هذه الأفعال في المرة الثانية كانت عرضة لاختلال كبير:

– فزغردتُ، ثم رقصتُ، وغنيّتُ حتى اصبتُ بداء الشلل

إن الحرف «حتى» في المثال الأول لم يكن يخفي وراءه مفاجأة ما؛ فعبارة «حتى الهزيع الأخير من الليل» شديدة الشيوع، أما في المثال الثاني، فقد فصل هذا الحرف بين المتوقع والمفاجئ ؛ فالإصابة بالشلل بفعل الإفراط في الرقص والغناء، عبارة تحمل قدراً عالياً من التشويش والإرباك لحقائق الحياة، وتخرج بالتعبير من النثرية المسترخية المتتابعة إلى التوتر، وبذلك يدخل هذا البيت، بعد أن دبّ فيه هذا الانتعاش المفاجئ، في بناء خاتمة شعرية عالية:

فزغردتُ،

ثم رقصتُ، وغنيتُ حتى اصبتُ

بداء الشللْ

فمتى ينتهي، يا حبيبيَ، شهر العسل؟

يجتمع شمل الأبيات، هنا، في إطار من التلهف الحار الذي تعمقه القافية ولوعة السؤال، وتستحثه حرارة الخطاب الغنائي الفاجع الذي ينعطف، للمرة الأولى، إلى المخاطب المفرد الحميم.

وفي قصيدة (لم تأتِ)[28] تمتد الواقعة الشعرية في تموّج سردي متسارع، لغة تتخفف من زينتها إلى أقصى حد: لا مجاز كثيفاً، ولا قافية تؤجج سطوة النغم، غير أن هذه اللغة تنحصر بين فسحتين شعريتين: البداية والنهاية، حيث تتحدث الأنا الشعرية أو فاعل الحدث، عن انتظار خائب: لم تأت المرأة التي يحب، فيضطر إلى إلغاء كل ما هيّأ لها في ذلك المساء الخاص:

لم تأت. قلتُ: ولن.. إذاً

سأعيد ترتيب المساء بما يليق بخيبتي

وغيابها

بعد هذه البداية يتحدث فاعل السرد عن ردود أفعاله ؛ لابد له من أن يثأر لمسائه الجريح، وكؤوسه المهشمة: أن يعيد كلّ شيء إلى أدراجه، ويسدل ستائره جميعاً، ويسخر من بعض سذاجاته:

غطيت مرآة الجدار بمعطفي كي لا أرى

إشعاع صورتها.. فاندمَ

قلت: أنسى ما اقتبست لها

من الغزل القديم، لأنها لا تستحقُ

قصيدة حتى ولو مسروقةً..

ونسيتها، وأكلت وجبتيَ السريعة واقفاً

وقرأت فصلاً من كتابٍ مدرسيٍّ

عن كواكبنا البعيدةْ

حتى هذه اللحظة، تستمر القصيدة في إنجاز شعريتها الخاصة دون تعويل كبير على لغة المجاز، أو الصورة البلاغية من تشبيه أو استعارة . غير أن ثمة هاجسا ما يأخذ في التنامي: أيمكن لهذه القصيدة أن تنتهي على هذا النحو حقاً؟ إن حاجتنا إلى الإحساس بالنهاية أو الاستقرار كما تسميه بربارة هيرنشتاين سمث (٢٩)، ما تزال قائمة، كما أن القافية، في البيت الأخير من المقطع السابق، تعمق من توقعاتنا، وحاجتنا إلى الارتواء؛ فهي ، هنا، نداء إيقاعي ودلالي مقموع، ومنقطع، إنه ينتظر اكتماله في التقفية وفي الدلالة أيضاً. وهذا لا يتحقق، وببراعة إلا بالبيتين التاليين:

وكتبت، كي أنسى إساءتها، قصيدةْ

هذي القصيدة !

وهكذا تكمل هذه النهاية العميقة للنصّ صرحاً دلالياً وموسيقيا مفاجئاً وشديد التماسك، وتجد القوافي مكانها الفاعل في النسيج النغمي والدلالي أيضاً. إن الشاعر يعد العدة لا لنسيان المرأة بل لنسيان إساءتها ؛ وهذه العبارة تشد أواصر البيتين الأخيرين إلى البيت المتقدم عليهما؛ لقد غدرت هذه المرأة بقلبه وها هي تبدو ، في بعدها القاسي، وكأنها واحدة من "كواكبنا البعيدة". ثمَّ يحدث التحول المفاجئ حين تلتفت القصيدة وبحركة ماكرة إلى ذاتها وتصبح مركز إشعاع خاص: تتخلى عن دورها في إنجاز فعل السرد، أو تتجاوزه، أعني تصبح فاعلاً من فواعل الدلالة، أو دالا من دوالّها ، وكأنها تنقلب ، في النهاية، على ذاتها، انقلاباً يعبر بها من الشعر إلى ما وراء الشعر.

تهدئة الاندفاع الموسيقي

يبذل محمود درويش جهداً تنظيمياً هائلاً في بناء قصيدته بناء يكاد

يتكشف، لولا غزارة موهبته، عن قصدية هائلة. والشائق أنه، وفي كثير من قصائده، يقوم بمحاولة للحد من هذه الشعرية الغزيرة، وكسر اندفاعها الغامر. ولتحقيق هذا الفرض الفني يلجأ إلى مضادات كثيرة، لتهدئة الطوفان، أو تطويعه.

إن ترويض الانثيال الشعري هدف ماثل دائماً أمام الشاعر، فهو لا يترك نفسه على سجيتها في الاستسلام لتلقائية اللحظة الشعرية أو الانقياد لفتنة القصيدة، بل يحاول تكدير هذه الفتنة بوسائل شتى: إفقار المجاز، عرقلة الدفق الموسيقي، مراوغة القافية أو استغفالها، الإكثار من الحوار وتقاطعاته، مجافاة اللغة الصافية أو إثخانها بالخدوش أحياناً، اللهجة الساخرة، الاقتراب من منطق النثر وذهنيته حيناً ومن ليونته أو خلوّه من المساحيق حيناً آخر، في المقطع التالي من قصيدة (كنت أحب الشتاء)، يقاوم الشاعر ذلك التدافع الموسيقي، أو يهدئه :

- كنت في ما مضى انحني للشتاء احتراماً،

وأصغي إلى جسدي. مطر مطرٌ كرسالةٍ

حبٍّ تسيل إباحيةً من مجون السماء.

شتاءٌ. نداءٌ صدى جائع لاحتضان النساء

هواءٌ يُرى من بعيد على فرس تحملُ

الغيمَ.. بيضاءَ بيضاءَ. كنت أحبُّ

الشتاء، وأمشي إلى موعدي فرحا

مرحا في الفضاء المبلّل بالماء. كانت

فتاتي تنشّف شعري القصيرَ بشعر طويلٍ

تزعزعَ في القمح والكستناء. ولا تكتفي

بالغناء: أنا والشتاء نحبّك، فابق

إذاً معنا![30]

قد نظن للوهلة الأولى أن قصائد الشاعر مأخوذة بالموسيقى، بشكل مطلق، غير أن الأمر ليس كذلك، إن قصيدته منقوعة بالموسيقى ومقاومة لها في الوقت نفسه، تندفع الموسيقى في عروق النص بقسوة محببة، لكنها لا تظلّ كذلك حتى النهاية؛ فالشاعر يتربص بهذه العاصفة لتظلّ داخلية دائماً، أيّ لتتحول إلى إيقاع، أو عافية متخفية.

إن الإيقاع، في هذا المقطع، غليان داخلي، وارف منهمر وبالغ الطراوة. وهو لا يفصح عن نفسه في حروف اللين أو كتلة الكلمة، أو تماثلها الصرفي مع سواها، ولا يتجسد في مقاومة الشاعر للوزن الهائج المندفع، أو إعثاره وتليين حوافه الصلدة، بل يكمن أيضاً في مسعى آخر لا يكفّ محمود درويش عن معاودته في نتاجه الشعري في السنوات الأخيرة بشكل خاص.

ويكشف هذا المقطع أيضاً عن مراوغة الشاعر للقافية، والحد من شحنتها التطريبية. إن فيه أكثر من قافية ممكنة، لكنها جاءت مخبّأة، داخل السطر ، وكأنّها شرفات من النغم الداخلي: ظليلة ، وغائمة. إن الكثير من الكلمات هنا يمكنها أن تؤدي وظيفة القافية، لكنها قافية لا تتدلى من طرف البيت كالثمرة، بل تضيء هناك، في مكان ما من السطر الشعري، منزاحة عن مكانها المعهود: تكمن للقارئ لتراوغ توقعاته، وتجعل من حنينه الخائب إلى الارتواء مبعث لذته الكبرى. كثيرة هي الكلمات التي يمثل كل منها قافية ممكنة: الشتاء، السماء. الشتاء، النداء، النساء، هواء، الشتاء، الفضاء، الماء، الكستناء، الغناء، الشتاء.

وباستثناء كلمتين اثنتين، السماء . النساء، انزاحت الكلمات الأخرى جميعاً إلى داخل الأبيات، وكأن الشاعر أراد أن يجعل إشعاعها الصوتي أكثر خفوتاً، والطريف أيضا أن هذه الكلمات، باستثناء أربع منها فقط، جاءت بنهايات سائبة، أعني لم يحرّك حرفها الأخير، وهو الهمزة. وهكذا ظلت كل كلمة تنشط

في فضاءين متلامسين، أي أن كلاً منهما قادرة على العمل في ممكنين إيقاعيين لا ممكن واحد: يمكن مثلاً تحريك آخر الكلمة لتندرج في عملية القراءة المتواصلة، كما يمكن تسكين الحرف الأخير لكل منها، لتكون قافية، أو وقفة تسهم في تموج الإيقاع والدلالة في النصّ.

هذا السلوك يضع القافية في فضاء حرّ، يجعل منها إمكانية لا اضطراراً: تقرّب القصيدة من سيولة النثر، وتدفقه المرن، التلقائي من جهة، وتعيدها إلى دفء الايقاع وثرائه من جهة أخرى. وهكذا نجد أنفسنا أمام بقعة يختلط فيها التوهج بالنثرية، وتمرّ بنا القافية خافتة مثلما الطيف في مرآة مضببّة.

وفي أحيان أخرى يذهب محمود درويش إلى إخماد جذوة القافية بطريقة مختلفة، حين يسلك إزاءها سلوكاً متناقضاً:

- الأرض مثل الثوب منسوجةٌ

بإبرة السماق في حلمهِ

المكسور... جدّي هبَّ من نومهِ

كي يجمع الأعشاب من كرمهِ

المطمور تحت الشارع الأسودْ...[31]

الشاعر، هنا، يؤجج سطوة القافية من جهة ، ويحاول مقاومتها من جهة أخرى. إن اهتمامه بالقافية، في المقطع، شديدة الوضوح وكان يمكن لذلك أن يؤدي إلى زيادة الغليان الغنائي فيه. لكن الشاعر يحاول الوصول إلى فتور نثري يخفف من تركاض الأبيات وتدافعها. فيربط القافية بالشطر الذي يليها. من الواضح أن الكلمات: حلمه، نومه، كرمه، هي مكمن القافية. وتمشياً مع منهجه في تهدئة هذه الفورة الغنائية والتشويش على صوت القافية، قام الشاعر بشدّ الكلمتين: حلمه، كرمه، تحديداً، إلى الصفة التي تلي كلاً منهما. وهكذا جعلنا أمام قراءة مقصودة، نضطر فيها إلى عدم الوقوف عند قافية البيت، بل العبور

مسرعين إلى الصفة التي يبدأ بها البيت التالي. وهنا، تهدأ الشحنة الصوتية للقافية، دون أن يتلاشى شكلها الكتابي، أي إنها تتحول إلى قافية مرئية لا سمعية: تستدرج حاسة البصر لا حاسة السمع.

ولعرقلة موسيقى القصيدة، كثيراً ما يلجأ محمود درويش إلى الكلمات الأجنبية: المدن، الحضارات، الكتب، أسماء العلم، الكلمات اليومية، المصطلحات. وبذلك لا يظل الاندفاع الموسيقي مطرداً أو متجانساً إلى النهاية:

– متران من هذا التراب سيكفيان الآن....

لي متر و٧٥ سنتمتراً..(32)

– يجد الوقت للأغنية:

في انتظارِكِ، لا أستطيع انتظارَكِ

لا أستطيع قراءة دوستويفسكي

ولا الاستماعَ إلى «أمّ كلثوم» أو «ماريا كالاس»

وغيرهما(33)

– في دار بابلو نيرودا، على شاطئ

الباسفيك، تذكّرَ يانيس ريتسوسَ،

كانت أثينا ترحّب بالقادمين من البحر ،

في مسرح دائريٍّ مضاءٍ بصرخة ريتسوسَ :

«آه فلسطينُ،

يا اسم التراب،

ويا اسـم السمـاءِ،

ستنتصـريـن...»(34)

إن هذه الكلمات تنهض بدور تطهيري مضاد للموسيقى المنهمرة، وفي هذا الفعل اقتراب من نثرية مشتهاة: ثمة تهدئة للصخب، والتقاط للنفس، ومقاومة للتيار اللاهث في الإيقاع. هذا من جهة، من جهة ثانية فإن هذا التطهير المضاد يتجه إلى لغة النص، يشدّها إلى التراب، والجمر والخشونة، ويكسر ما فيها من تعالٍ ممكن على الحياة، والتحاق بالمجرد، والأثيري، الذي لا حياة فيه.

وهكذا تقوم هذه الكلمات بدور الشوائب التي تكون المياه بفضلها أكثر هدوءا حسب تعبير تولستوي(35)، إن ما فيها من خشونة أو فظاظة، يدفع بنا إلى إدراك التناغم، وملامسة الجمال بشكل أعمق، وكأنها النقيض الذي يحاور نقيضه، ويجلوه، ويزيده نصاعة، أو هي التنافر الذي يشكل البنية المضادة للصفاء .ومن هذا الجدل الحيّ، تولد شعرية النصّ أو بلاغته النشطة؛ فنحن:

«لا نشعر بالبنية طالما هي لا تقارن

بنية أخرى، ولا تتعرض لصدع في نظامها،

لأن هذين الأمرين وحدهما هما وسيلتا

تنشيط البنية الفنية، وفيها سر حياة

النص الأدبي»(36)

الهوامش

1) تزيفتيان تودوروف ، الأدب والدلالة، ترجمة: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1996، ص 114.
2) أوزالد ديكرو، جان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة: د. منذر عياشي، جامعة البحرين، 2003، ص 239.
3) رولاند بارت، هسهسة اللغة، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري حلب، 1999، ص 166.
4) القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، 235.
5) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص 193.
6) هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتعليق: محمد العمري، أفريقيا الشرق، 1999، ص 24.
7) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ، 15.
8) المصدر نفسه، 204.
9) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، 58.
10) تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط 2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990، 24.
11) كمال أبو ديب، في الشعرية، 58.
12) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، 22–23.
13) جان كوهين، المصدر نفسه.
14) يوري لوتمن، تحليل النصّ الشعري: مهاد نقدي، ترجمة: د. محمد أحمد فتوح ، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 999، 153.
15) The Penguin Book of American Verse, edit. By Geoffrey Moore, UK, 1979, p. 370.
16) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2005، 38.

17) محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، ط2، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت 2004، 96.

18) فانسان جوف، رولان بارت والأدب، ترجمة محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، 1994، 48.

19) بول زومتور، مدخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة : وليد الخشاب، دار شرقيات للنشر، القاهرة، 1999، 157–162.

20) المصدر السابق، 158–159.

21) محمود درويش، سرير الغريبة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ، 1999، 45.

22) محمود درويش، حالة حصار، ط2، رياض الريس للنشر، بيروت، 2002، 57.

23) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد.

24) بيار كانافاجيو، معجم الخرافات والمعتقدات الشعبية في أوربا، ترجمة: أحمد الطبال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993، 149.

25) Jerem Hawthorn, A Glossary of Contemporary Literary Theory 25 Forth Edition , Arnold press, London, 2003 ,p 73.

26) محمود درويش ، لاتعتذر عما فعلت، 45.

27) محمود درويش، حالة حصار، 46.

28) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، 93 –95.

29) Poetic Closure: A Study of How poems End, By : Barbara Herrnstein Smith , The University of Chicago press, Chigag, London, 1968, p. 101.

30) محمود درويش ، كزهر اللوز أو أبعد، 59.

31) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 1995، 73–74.

32) محمود درويش، جدارية ، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2000، 103.

33) محمود درويش، حالة حصار، 60.

34) محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، 151.

35) يوري لوتمن، تحليل النص الشعري، 208.

36) المصدر نفسه، 208.

بعد فراغي من هذا البحث صدرت مجلة الكرمل، وفيها مجموعة من القصائد الجديدة لمحمود درويش، وكان بينها بعض القصائد المكتوبة نثراً، كما صدر للشاعر، في الفترة نفسها، كتاب جديد يشتمل على نص نثري بالغ الرهافة، يخالطه الشعر بين آونة وأخرى. وهذان الحدثان، كلاهما، يشكلان تطوراً طبيعياً، كما أظن، لهذه الطواعية النثرية المدهشة التي كانت تتنامى دائما في شعر درويش. انظر:

- مجلة الكرمل ، عدد صيف وخريف 2006، الصفحات : 7–17 .
- محمود درويش، في حضرة الغياب: نص، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2006.

* * *

بلاغة التشبيه في النقد العربي القديم والحديث

عبدالرحمن حجازي

لقد ظهرت الحاجة - منذ زمن بعيد - إلى أساليب الرمز والخيال والمجاز، وأصبحت تمثل ضرورة فنية، تعبيراً عن حاجات نفسية، وخفايا روحية، واستخدامات فكرية، لا تقوم بها التراكيب اللغوية المباشرة؛ حيث إن الأديب قد يجد في دلالة الألفاظ الصريحة شيئاً من العموم الذي يعبر عن حقائق مجردة، فيلجأ إلى الأسلوب الرمزي أو الخيالي أو المجازي في اللغة، والذي يحمل صوراً متعددة للتعبير الواحد، فيختار منها ما يراه معبِّراً عما يعتلج في نفسه، ويكون كفيلاً بنقله إلى السامع في شكل صورة فنية جمالية يتخذها قالباً يصبُّ فيه ما في نفسه وشعوره.

من ناحية أخرى، تصبح لهذه الصورة الفنية وسائل تبرزها وتوضحها، كأن يعمد الشاعر إلى عقد شبه بين شيئين، أو يلجأ إلى التشبيه ثم يتناساه مدعياً أن المشبه من جنس المشبه به، أو يستخدم اللفظة في غير معناها اللغوي لعلاقة من العلاقات غير المشابهة، أو يسلك سبيل الرمز والكناية ويترك سبيل الحقيقة والتصريح.

ومادمنا نقصر بحثنا في هذا المجال على دراسة أسلوب التشبيه وبلاغته؛ فإننا ننبه إلى أن «التشبيه» يُعد من الأساليب البيانية المميزة؛ إذ يزداد به المعنى

رفعة وشأناً، ويبرزه إيضاحاً وبياناً، ويُكسبه تأكيداً وبلاغة. إنه وعاء كبير، يستوعب الأفكار والمشاعر؛ فيجد فيه الشاعر أداة طيعة في كل غرض من أغراض الكلام التي يريد التعبير عنها.

ولكن البلاغيين والنقاد القدماء اختلفوا حول التشبيه، أهو من المجاز أم الحقيقة؟ فمال فريق إلى أنه حقيقة على اعتبار عدم نقل اللفظ من مجال دلالي إلى مجال دلالي آخر، واعتبار أن المجاز أخو الكذب، ومن ثم يشتمل القرآن الكريم على تشبيهات عديدة؛ لذا وجب أن يكون حقيقة، وكان منهم: «فخر الدين الرازي، النويري، السكاكي، ابن الزملكاني، الخطيب القزويني». أما الفريق الآخر فقد رأى أنه مجاز على اعتبار نقل المعنى من المشبه به إلى المشبه؛ فلا يكون المشبه به هو عين المشبه، وإنما تُنقل صفة المشبه به إلى المشبه، فيصبح تعبيراً مجازياً يخرج عن الكلام المألوف، ولا يكون كذباً، وكان منهم: «ابن الأثير، ابن أبي الإصبع المصري، يحيى بن حمزة العلوي، ابن حجة الحموي».

على الرغم من ذلك، فقد اهتم الشعراء - قديماً وحديثاً - بالتشبيه اهتماماً بالغاً، ووظفوه في شعرهم بصورة واضحة، فكان أبرز الصور المجازية في بناء قصائدهم، كما عدّه البلاغيون والنقاد القدماء دليل الشاعرية، وبرهان القدرة والبراعة، وصار - عند النقاد المحدثين - من أهم عناصر الصورة الفنية في تحليل العمل الأدبي.

ولعل هذه المحاولة لدراسة التشبيه ودوره في التحليل البلاغي والأسلوبي لا تزعم لنفسها التجديد، وإنما هي محاولة من البحث الجاد عن بلاغة عصرية تعتمد على ربط الفهم القديم للتشبيه بالفهم الحديث، وذلك بعكس الذين اكتفوا بمهاجمته أو التهوين من قيمته؛ إذ إنه - بلا شك - يُعد النمط الأساسي من أنماط الصورة في البلاغة العربية حتى الآن، كما أن المشابهة تُعد من أهم العلاقات المجازية بين ألفاظ اللغة وتراكيبها، أضف إلى ذلك أن «الاستعارة» تقوم

على أساس علاقة المشابهة، وإن كانت تأخذ درجة أعلى من التشبيه في سلّم المجاز، إلا أن ذلك لا يقلل من قيمته الأسلوبية أو التصويرية داخل نسيج العمل الأدبي.

إن التشبيه عنصر أساسي وبارز من عناصر الصورة الفنية، عرفته البلاغة العربية منذ أمد بعيد، وكان له دوره الرائد في بناء القصيدة العربية على أساس أنه يحرص على التمايز والوضوح بين الأشياء، بخلاف الاستعارة التي تتداخل فيها الحدود وتمتزج الأشياء، كما أنه ينتقل بنا من وصف الشيء نفسه إلى وصف شيء آخر طريف يشبهه، أو صورة بارعة تماثله وتوضحه.

ومن ثم يُعد التشبيه من أهم الأنواع البلاغية بالنسبة إلى الشاعر والناقد والبلاغي القديم، وترجع أهميته إلى أنه مظهر من مظاهر التعبير الخيالي عندهم؛ إذ إنه لا يكتفي بالتمايز والوضوح بين الأشياء، بل يعقد بين طرفي التشبيه (المشبه والمشبه به) علاقة مقارنة أو مماثلة تقوِّي العلاقة بينهما من ناحية، وإن لم تخرج بها عن طبيعتها الفنية من ناحية أخرى.

هكذا كان «ولع القدماء وفتنتهم بالتشبيه فتنة قديمة، بل إن البراعة في صياغته اقترنت لدى بعض الشعراء الأوائل بالبراعة في نظم الشعر نفسه، وثمة نصوص ورثناها عن العصر الجاهلي يكشف لنا تأملها أن الشاعر الجاهلي كان يفترض أن الشعر ليس مجرد القدرة على نظم كلمات موزونة مقفاة، بقدر ما هو قدرة على دقة الوصف والتشبيه»[1].

وانطلاقاً من أن «التشبيه هو بحر البلاغة وأبو عذرتها، وسرها ولبابها وإنسان مقلتها»[2] نحاول - هنا - اكتناه مفهوم التشبيه ودلالته الفنية في دراسة الصورة الشعرية، ومعرفة ما يجول في نفس الشاعر من خيال لطيف ومعنى ظريف؛ حتى نصل إلى غرض الشاعر من صياغته لهذا التشبيه أو ذاك.

1 - مفهوم التشبيه عند القدماء:

يرى البلاغيون والنقاد القدماء أن الشعر – بشكل عام – ينقسم إلى ثلاثة أقسام (مثل سائر، واستعارة غريبة، وتشبيه نادر)، بل صار التشبيه «أجلَّ هذه الأنحاء وأصعبها على صانعها، وذلك أنه لا يقع إلا لمن طال تأمُّله ولطف حسه وميز بين الأشياء بلطيف فكره»(3).

من هنا، فقد أصبح للتشبيه دور كبير في بناء القصيدة العربية؛ فهو دليل القدرة والبراعة، ويُعد الأداة الفنية الأساسية في بنائها؛ لذا راح الشعراء – في رأيهم ينظمون قصائدهم متمثلين التشبيهات الرائعة، وكأنما أراد الشاعر ألا يتوقف عن صياغته وحسن تأليفه.

مع أهمية الصورة الفنية بكل عناصرها (التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز المرسل... إلخ) في دراسة الشعر العربي، فإن «التشبيه» كانت له مكانته الخاصة عند القدماء؛ فقد اهتموا به اهتماماً بالغاً؛ حتى قيل إن البلاغة العربية «عرفته قبل ترجمة البلاغة اليونانية، وعرفت أنه أساس في تقدير جمال العبارة، يدل على ذلك أن «المبرد» و«الجاحظ» كتبا في «الكامل» و«البيان» فصولاً برمتها في التشبيه الرائع العجيب الذي وقعت عليه العرب؛ فالتشبيه قديم في الأداء الأدبي، وهو قديم أيضاً في تقدير الأدباء من العرب الذين يعرفونه قبل أن تترجم لهم بلاغة أرسطوطاليس»(4).

من هنا، فقد تداخلت بيئات مختلفة في دراسة التشبيه من لغويين ونحاة وبلاغيين ومتكلمين وأدباء ونقاد، وأصبح «التشبيه» – في رأيهم – دليل الشاعرية وبرهان القدرة والبراعة.

وبذلك كله، غلا نقاد العربية في الإعجاب المتواتر بمكانة التشبيه؛ فقد رأوا فيه جانباً من أشرف كلام العرب، وفيه تكون «الفطنة والبراعة»؛ ولذا جعلوه أبين دليل على الشاعرية، ومقياساً تُعرف به البلاغة، ووصَّى النقاد بأن يطلب الشاعر الحذق فيه لكي يملك زمام التدرب في فنون السحر البياني»(5).

أولاً: المعنى اللغوي:

تتفق المعاجم اللغوية على أن التشبيه هو التمثيل، فالشِّبْه والشَّبَه والشَّبِيه: المِثْل والمَثَل، والمَثِيل، وأشبه الشيء الشيء: ماثَلَه، والمتشابهات: المتماثلات[6].

ثانياً: المعنى الاصطلاحي:

أما التشبيه في اصطلاح البلاغيين فهو: العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حسٍّ أو عقلٍ ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو في النفس»[7].

أي أن التشبيه هو: تشبيه شيء بشيء؛ ليدل على حصول صفة من صفات المشبه به في المشبه، حساً أو عقلاً، ويشترط أن تكون من أظهر صفاته وأخصها به، وإلا لم يعلم حصولها في المشبه، كما إذا قلنا: «زيد كالأسد في الشجاعة».

كذلك يجب أن تكون هذه الصفة في المشبه به أظهر من المشبه، وإلا لزم الترجيح من غير مرجح، اللهم إلا في «التشبيه المقلوب» لقصد المبالغة في تلك الصفة، وهو في الحقيقة إفادة اللازم بعبارة الملزوم، فإن تشبيه زيد بالأسد ملزوم بشجاعته؛ لكون الشجاعة أظهر صفاته وأخص به.

من هنا أصبح للتشبيه أركان أربعة هي:

أ – المشبه: هو ما يراد وصفه عن طريق التشبيه. مثل: «زيد» في المثال السابق.

ب – المشبه به: هو ما تنقل منه الصفة للمشبه. مثل: «الأسد» في المثال السابق.

جـ – أداة التشبيه: وهي الرابط الذي يدل على المشابهة بين المشبه والمشبه به. مثل: «الكاف» في المثال السابق.

د – وجه الشبه: هو الصفة أو الصفات المعنوية التي تنقل من المشبه به إلى المشبه. مثل: «الشجاعة» في المثال السابق.

والصورة التشبيهية – بذلك – تتكون من طرفين «المشبه والمشبه»، وهما ركنان أيضاً، أما الأداة ووجه الشبه، فهما ركنان فحسب، أي أنه يمكن حذفهما، بل إن الحذف أفضل، وصار الفرق بين الركن والطرف في التشبيه، أن الركن يمكن وجود التشبيه بدونه، بل إن حذفه أفضل من ذكره، أما الطرف فلا يمكن وجود التشبيه بدونه.

2 – مفهوم التشبيه عند المحدثين:

كثرت الحوارات النقدية حول فنية التشبيه في العصر الحديث؛ حيث راحت تعالج أساليبه، وتنظم مسائله وأبوابه، وتوضح أهميته في دراسة الصورة الفنية للنص الأدبي، وانصب اهتمام النقاد المحدثين على دراسته باعتباره جزءاً لا يتجزأ من أجزاء الصورة الفنية داخل النص الأدبي.

من هنا، رفضت الدراسات الحديثة الرؤية المعيارية التجزيئية القديمة للبلاغة، وسعت – تبعاً لاتساع الرؤية الفنية إلى النص الأدبي – نحو رؤية أكثر اتساعاً تتضمن معظم جزئيات الصورة الفنية من (تشبيه، واستعارة، وكناية، ومجاز مرسل... إلخ) بهدف الوصول إلى الخصائص الأسلوبية والفنية لهذا النص أو ذاك.

وقد أكد «أمين الخولي» هذه الرؤية، بقوله: «وقفت بلاغتنا عند بحث الجملة، وأهملت بحث المعاني الأدبية، ولم تنظر إلى العمل الأدبي بجملته، ولم تُعنَ بالنظر في الفنون القولية... إلخ؛ فهي في حاجة إلى سعة شاملة، وبسطة وافرة؛ لتستطيع الوفاء بمثل تلك الأبحاث، وما يتصل بها، مما هو ضروري لدقة الدرس، ومسايرته درجة التقدم الإنساني»(8).

على هذا الأساس، تغيرت النظرة الحديثة إلى التشبيه، وأصبحت له قيمة فنية فائقة في التعبير الجمالي الخلاق للنص الأدبي، وأكدت هذه النظرة – من جهة أخرى – علاقة الجوانب العاطفية والوجدانية والنفسية بالتشبيه؛ فصار

يُعرَّف على أساس أنه «لمح صلة بين أمرين من حيث وقعهما النفسي، وبه يوضح الفنان شعوره نحو شيء ما، حتى يصبح واضحاً وضوحاً وجدانياً، وحتى يحس السامع بما أحس المتكلم به؛ فهو ليس دلالة مجردة، ولكنه دلالة فنية»(9).

من زاوية أخرى، فإن هناك تعريفاً آخر يرى أن التشبيه عبارة عن «علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين المقارنين دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة»(10).

هكذا قام التشبيه على مبدأ أساسي وفعال هو «المقارنة» التي تربط بين طرفي التشبيه في صورة حسية أو مجردة، وذلك لا يعني أن كل مقارنة تشبيه؛ إذ يتميز التشبيه بالخروج عن المألوف، وبالقصد إلى إحداث الطرافة بالتخييل أو التمثيل في حين تسعى المقارنة إلى إثبات الشبه بين طرفي المقارنة ولا ينجرُّ عنها تداخل بينهما كما يحدث في التشبيه.

بالإضافة إلى ذلك فإن هناك تعريفاً يركز على أهمية التشبيه في خلق الصورة الشعرية؛ فالتشبيه عبارة عن «صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة) أو أكثر»(11). ففي هذا التعريف نلاحظ أنه يَعُد التشبيه «صورة»، وإن كانت صورة جزئية، إلا أن لها دوراً فعالاً في توضيح الأفكار والمعاني التي يريد أن يعبر عنها الشاعر للوصول إلى الدلالات والإيحاءات التي لا نستطيع أن نصل إليها إلا بوجود هذه الصورة التشبيهية.

ولكننا نرى أن التشبيه هو: نقل صفة معنوية من صفات المشبه بعقد مقارنة أو مماثلة بينه وبين شيء آخر (المشبه به) تكون هذه الصفة متمثلة فيه بصورة واضحة؛ وبذا تنتقل هذه الصفة من المشبه به إلى المشبه (أو العكس في

التشبيه المقلوب)، ويتم للشاعر ما يريد من نقل إحساسه إلى المتلقي في أسلوب مؤثر بليغ.

ترجع أهمية هذا التعريف إلى أنه يركز على أهمية العلاقة بين طرفي التشبيه؛ إذ لا يمكن الاستغناء عن أحدهما، بل لابد من وجودهما معاً في الصورة التشبيهية، مع إمكان حذف المشبه، وتقديره في التركيب، كما أنه لا يغفل قيمة التشبيه ودوره في التعبير عن أحاسيس الشاعر وخلجات نفسه، كل ذلك في أسلوب فني جميل تهتز له النفوس وتتأثر به.

أما بالنسبة لمكانة التشبيه - في الدراسات النقدية الحديثة - فإنها تتجلى في دوره البارز والمهم في تشكيل الصورة الفنية؛ إذ يعد أبرز عناصر الصورة الفنية وأكثرها شيوعاً واستخداماً، خصوصاً إذا عرفنا أن الاستعارة أقرب إلى أن تكون تشبيهاً أسقط أحد طرفيه، كما أن كل استعارة تتضمن معنى التشبيه، وليس العكس.

وإذا كان التشبيه يعتمد - أساساً - على علاقة المشبه بالمشبه به، سواء أكانت هذه العلاقة علاقة مقارنة، أم مماثلة، أم مشابهة؛ فإن الصورة الفنية، تقوم - أيضاً - على أساس أنها «علاقة - وليست علاقة تماثل بالضرورة - صريحة أو ضمنية، بين تعبيرين أو أكثر، تقام بحيث تضفي على أحد التعابير - أو على مجموعة من التعبيرات - لوناً من العاطفة، ويكثف معناه التخيلي - وليس معناه الحرفي دائماً - ويتم توجيهه، ويُعاد خلقه إلى حد ما من خلال ارتباطه أو تطابقه مع التعبير أو التعبيرات الأخرى»(12).

ومن ثم، ماذا يمكن أن نفهم من الصورة الشعرية؟ «إنها - بتعبير أكثر بساطة - صورة رُسمت بالكلمات. فالوصف والاستعارة والتشبيه ربما يخلق صورة، أو أن الصورة ربما تكون ممثلة لنا في شكل عبارة أو فقرة»(13).

من ناحية أخرى، فإن كل ما يؤدي إلى شكل متجانس مكوَّن من عناصر متلاحمة استطاع أن يحرك فينا شيئاً وأن يحركنا نحوه فهو «صورة»؛ لذا

تصبح الصورة الجزئية - ومنها الصورة التشبيهية بالطبع - عضواً مستقلاً ومنتمياً في الوقت ذاته، مستقلاً بخصائص تركيبه، ومنتمياً للبناء الفني كله، يؤثر فيه ويتأثر به، يأخذ منه ويعطيه، ومرتبط به ارتباط وجود؛ فكل الصور الجزئية ما هي إلا مجموعة عازفين اختلفت أدوات عزفهم وإيقاعاتها، ولكنهم جميعاً يؤدون قطعة موسيقية واحدة، وأي خلل في الأداء يؤدي إلى تصدع في البناء[14].

أما الصورة التشبيهية فتقوم على ركنين أساسيين، هما: المشبه والمشبه به، وعلى عاملين مساعدين، هما: أدوات التشبيه ووجه الشبه. وطبيعة الصورة، وحدود وظيفتها، يفرضان على الفنان مدى احتياجهما إلى أحد العاملين المساعدين أو إليهما معاً. والأمر كله موكول إلى وظيفة الصورة التشبيهية، وإلى دورها في البناء الفني كله، والبراعة هنا ليست في اختيار مشبه بعينه دون غيره، وربطه بمشبه به بعينه دون غيره، ويضفي على المشبه روعة وجمالاً، ليتم نوع من العطاء المتبادل: المشبه به يعطي للمشبه، والمشبه يمنح المشبه به، فيكوِّنان صورة، لا هي المشبه وحده، ولا هي المشبه به وحده، بل هي شيء جديد ينشأ من ارتباطهما ببعض في هيئة تشبيه[15].

من هنا يسعى الشاعر - في بناء صوره الشعرية - إلى الربط بين الفن والواقع، ومن أجل ذلك يُتوسل إلى التشبيه لإيجاد هذه العلاقة.

على هذا الأساس، نستنتج أن للتشبيه دوراً كبيراً في بناء الصورة الشعرية؛ لأنه يقوم - كما رأينا - على أساس العلاقة بين طرفي التشبيه «علاقة المقارنة أو غيرها» للتعبير عن أحاسيس الشاعر وعواطفه، وتلك هي أهم سمات الصورة الشعرية.

وبذلك كله «لجأ الشعراء - قديماً وحديثاً - إلى التشبيه، ووظفوه في أشعارهم توظيفاً، إما أن يُعلي من بناء القصيدة ويمنحها قوة ووضوحاً، ويكون الشاعر - حينئذ - قد وُفق في اختياره لصور التشبيه، وإما أن يخفق الشاعر

في سلوك هذا الدرب فتكون تشبيهاته عقيمة، رديئة، لا تؤدي دورها المطلوب في القصيدة، وبذلك يكون التشبيه عاملاً هاماً في ضعفها ونقص قيمتها الفنية»[16].

لقد أصبح التشبيه - كما رأينا - هو الأداة الأثيرة، ودليل الشاعرية، وبرهان القدرة والبراعة لدى الشاعر والبلاغي والناقد القديم؛ إذ يجيء - في أغلب الأحيان - لتصوير إحساس الشاعر بصفة من صفات الشيء، أو التعبير عن البيئة والحياة المحيطة به، واستخدامه في شتى الأغراض الشعرية القديمة: كالمدح، والهجاء، والوصف، والغزل، والرثاء... إلخ، كما أنه عنصر أساسي في بناء القصيدة القديمة. أما في العصر الحديث فإنه استحال إلى عنصر بارز من عناصر الصورة الفنية لدى الشاعر، يمكننا من التعرف - مع عناصر الصورة الفنية الأخرى - على بناء القصيدة وأسرار التركيب الشعري وخفاياه وغموض إشاراته، وما ينطوي عليه من عمق الدلالة أو سطحيتها.

وهكذا، «فقد اتفق القديم مع الحديث في أن التشبيه والاستعارة هما خير ما وهب الشاعر من أدوات التعبير، ومن خلالهما تتبين قدراته الفنية الإبداعية، وهذا يقابله الحديث النقدي الطويل حول مساوئ التشبيه؛ فعلى الرغم من هذه المساوئ لا يمكن إنكار دوره في العمل الشعري؛ فهو صورة فنية لها قيمتها التخيلية، وإن اختلفت تلك القيمة باختلاف درجات الأداء الفني في الشعر»[17].

بذلك كله «أوشك التشبيه أن يصبح تعبيراً عن مزاج القدماء وكثير من المحدثين معاً»[18].

الخصائص الفنية للتشبيه:

تختلف نظرة البلاغيين والنقاد القدماء إلى وظيفة التشبيه وفنيته عن نظرة المحدثين؛ فقد دارت وظائف التشبيه لدى القدماء - عامة - حول الإيضاح والبيان، أو المبالغة والغلو، أو الإيجاز والاختصار.

يقول «ابن سنان الخفاجي» مفسراً وظيفة الإيضاح والبيان للتشبيه:

«والأصل في حسن التشبيه أن يمثل الغائب الخفي الذي لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد، أو يمثل الشيء بما هو أعظم وأحسن وأبلغ منه، فيكون حسن ذلك لأجل الغلو والمبالغة»[19]، ويقول أيضاً: «ومما يحتاج إليه التشبيه أن يكون الأمر المشبه به واقعاً مشاهداً معروفاً غير مستنكر، ليوافق ذلك المقصود بالتشبيه والتمثيل من الإيضاح والبيان»[20].

أما وظيفة الإيجاز والاختصار فيعرضها لنا عبدالقاهر الجرجاني؛ إذ يقول: «وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بُعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المُشئِم والمُعرق. وهو يُريك للمعاني الممثَّلة بالأوهام شبهاً في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، ويُنطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويُريك الحياة في الجماد، ويُريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين، كما يقال في الممدوح هو حياة لأوليائه، موت لأعدائه»[21].

من هنا، فإن عبدالقاهر يركز على وظيفة الصورة التشبيهية من حيث تأثيرها القوي في النفوس وقدرتها على الاختصار والتأليف بين الأشياء التي تبدو متنافرة، والتقريب بين الأضداد في دنيا الواقع؛ أي أن «التشبيه يخلق عالماً فنياً متوازناً تتآلف فيه الأشياء وتتآخى وتتعانق في ودٍّ جميل، ومن ثم تكون له هذه القوة الساحرة على التأثير في النفوس التي تدهش وتعجب ثم تنفعل وتفعل»[22].

من ناحية أخرى، اختلفت وظيفة التشبيه في النقد العربي الحديث اختلافاً جذرياً عن وظيفته القديمة؛ فقد كانت الصورة التشبيهية تعتمد – قديماً – على التصوير الحسي للخيال؛ لأنه أقرب إلى النفوس، وأسرع إلى إظهار المعنى للعقول؛ ذلك أن المعرفة والعلم والثقافة التي اكتسبتها النفس الإنسانية جاءت في بداية الأمر عن طريق الحواس – خصوصاً حاسة البصر – ثم عن

طريق النظر والفكر؛ لذا كانت النفوس أكثر ميلاً إلى المحسوسات منه إلى المعنويات.

ومن ثم، فإن مقاييس الجمال في التشبيه عند القدماء – في معظمها – ترى: «أن ما هو واضح أجمل من الخفي، والمألوف أقرب إلى النفس من الغريب، وما يدرك بالحاسة أقوى مما يدرك بالعقل، أو غيره، وما هو حاضر أوضح من الغائب، وما تعاينه بنفسك أقرب مما يُعلمك به غيرك»(23).

من هنا، فقد تغير مفهوم الوظيفة الفنية للتشبيه عند المحدثين، واتفق معظمهم على أن الصور البيانية – خصوصاً – التشبيه – ظُلمت ظلماً كبيراً من جانب البلاغيين والنقاد القدماء؛ فمن ذلك – مثلاً – تلك التقسيمات والتفريعات المنطقية للتشبيه التي ولعوا بها ولعاً شديداً؛ حيث قسموه باعتبار طرفيه إلى حسي بحسي، وعقلي بعقلي، وحسي بعقلي، وعقلي بحسي، ثم باعتبار إفراد الطرفين وتركيبهما إلى مفرد بمفرد، أو مركب بمركب، أو مفرد بمركب، أو مركب بمفرد، ثم باعتبار تعدد الطرفين إلى ملفوف، ومفروق، وتسوية، وجمع، ثم باعتبار وجه الشبه إلى تمثيل وغير تمثيل، ومفصل ومجمل، وقريب مبتذل وبعيد غريب، ثم باعتبار أدوات التشبيه إلى مرسل ومؤكد، ثم باعتبار الوجه والأداة معاً إلى تام وبليغ... إلخ.

فقد كان اهتمامهم بهذه التقسيمات وتركيزه على التمييز بينها أكثر من اهتمامهم بتذوق أسلوب التشبيه نفسه، وتحليلهم لصوره المختلفة تحليلاً فنياً يثير في المتلقي خصائص شعورية وسمات فنية خيالية معينة.

بذلك كله، فإن هذا التقسيم – كما نلاحظ – تقسيم ظاهري قشري؛ لأن كل هذه التقسيمات – بلا شك – لم يتعمدها الشاعر المبدع في صوره الشعرية، ومن الناحية الذوقية فالجهل بها لا يضر، والعلم بها لا ينفع؛ لأنها كلها تقطع أجزاء الصورة الشعرية، وتبعدنا عن الفهم العقلي للصورة والتذوق الجمالي لها

الذي يؤثر في النفس، ويدعو إلى إعجابها واهتزازها؛ لما يشتمل عليه من عناصر الصورة التي تخاطب الوجدان، وتخلق شعوراً جديداً بالأشياء وتركيبها الدلالي.

لقد نظر المحدثون إلى التشبيه – إذن – نظرة تختلف عن القدماء اختلافاً كبيراً؛ إذ أصبحت له وظيفة نفسية شعورية، تخاطب الوجدان، ولعل من أوائل من نبهوا إلى جمود القدماء في التمسك بالصور المحسوسة التي تعتمد على العقل في عقد الصلة بين المشبهات مما أفسد الكثير من صورهم التشبيهية، وأنهم قد نسوا أن لهذا الأسلوب تأثيراً نفسياً، هو الأستاذ الكبير «عباس محمود العقاد» الذي نقد تشبيهات «أحمد شوقي» الشعرية؛ فكانت ثورة على الصور التشبيهية القديمة بشكل عام، ودعوة إلى التجديد وخلق صور جديدة تقوم على التأثير النفسي. فليس التشبيه – في رأيه – «أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك. وما ابتُدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتُدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه، لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً. فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه، فيزيد الموصوف وجوداً إن صح هذا التعبير، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده»(24).

على هذا الأساس، فإن التشبيه يُعد إحدى وسائل تصوير المعنى – حسياً كان أو معنوياً – وعرضه في صور مختلفة – قريبة أو بعيدة – في محاولة لقبول النفس والوجدان لهذا المعنى والتأثر به، «فالفنون الجميلة – كما يقول

تشارلتن – كلها وسائل للتمثيل والتصوير، وهي تكون في غاية كمالها، إن تشابهت وسيلة التمثيل والشيء الممثل، أي إذا كان الشيء ووسيلة تصويره في ظروف متماثلة متشابهة، ومن ثم كان لكل فن مجال خاص به بحكم خامته، وإنما يبلغ كل فن درجة كماله الفني إذا ما أُحسن القيام به. وها نحن أولاء قد عرفنا أن مهمة الشعر ومجاله تصوير الفعل وتمثيله»(25).

وفي رؤية جديدة للتشبيه نرى أن هذه المشابهة بين الأشياء التي يراها بعض النقاد عملية يسيرة، وإنما هي – في الأساس – عسيرة، تحتاج إلى إمعان الفكر؛ فهي «رحلة نحو اكتشاف الشيء [المشبه]، وليست هي الصورة الواضحة للشيء؛ إذ إنها تعتمد على القِرَان الذي يجمع المشاعر المتباينة في اكتناه الشبه بين الأشياء، فحين نقول: «هذه الحسناء شمس»؛ فإن هذا التعبير رحلة نحو الكشف عن الإحساس الإنساني بهذه المرأة، وتجسيد للشعور نحو سحر هذا الجمال الأنثوي الآسر، وقد كان المشبه به «الشمس» اختياراً من الاختيارات المعبرة عن هذا الإحساس في هذا التعبير، وفي هذه اللحظة، وحين أضحى هذا الاختيار قائماً كان تحرك الإحساس نحو «المشبه» يسير في أفق «المشبه به» «الشمس».

ولهذا؛ فالفعل الإنساني – في هذه العملية اللغوية – يكمن في هذه الرحلة بين الطرفين، وفي الإيحاءات التي تبعثها هذه العلاقة؛ لأن الجهد تجلَّى في المواءمة بين الطرفين، منذ أن كان ذلك هاجساً إلى أن أصبح متعيناً، فيصبح المتعين موحياً، وليس محدداً لأنه عملية اقتناص للإحساس، وجماع للمشاعر المتباينة، وليس عملية تقرير»(26).

وفي الوقت نفسه فإن «التشبيه» لا يعني تحقق معنى واحد ينقل آلياً من المشبه إلى المشبه به، بل إنه يُولَّد في الطريق إيحاءات تظل تناوش طرفي «التشبيه»، وهو يؤدي متصلاً بسابقه ولاحقه دوراً فنياً في العمل الفني بأكمله، ومن حق هذا التشبيه أو غيره من الوسائل التصويرية ألا ننتزعه من نصه، بل

ننظر إليه على حسب سياقه، شريطة قدرة صاحبه على إقامة معمار فني يتلبس القصيدة كلها، مع قدرة صاحبها على أن يتجاوز في صيرورة دائمة ظواهر الأشياء، ويتعدى مرحلة الحس والعقل التي أسرف فيها البلاغيون[27].

وفي النهاية نقول: إن الصورة التشبيهية ليس المقصود منها البيان والوضوح أو الإيجاز والاختصار، أو حتى الغلو والمبالغة – كما رأينا – آنفاً – وإنما المطلوب أن تتعانق الصورة وأجزاؤها مع السياق العام الذي يُولِّد علاقة رمزية تشير إلى المتلقي تجاه نقاط تُفجِّر كل واحدة منها طاقات فنية ذات تأثيرات نفسية خاصة، كذلك فإن قيمة التشبيه لا يكتسبها من طرفيه فقط، ولا من وجه الشبه القائم بينهما بقدر استمدادها من الموقف الذي يدل عليه السياق ويستدعيه الحس الشعوري الذي يتجلى خلال الموقف التعبيري، كما أن النسق اللغوي يضفي حياة على الصورة التشبيهية، ويكسبها ظلالاً إيحائية لا يستطيع التشبيه بطرفيه أو بوجهه أن يقوم بها.

الهوامش

1) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1980م، ص 112، وانظر أيضاً: عبدالله عبدالفتاح التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار الثقافة، القاهرة، 1997، جـ 1، ص 39.

2) العلوي (يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم اليمني ت 745هـ): الطراز «المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز»، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982م، جـ 1، ص 326.

3) ابن أبي عون (أبو إسحاق البغدادي): كتاب التشبيهات، عني بتصحيحه: محمد عبدالمعيد خان، طبع جامعة كمبردج، 1369هـ = 1950م، ص 1، 2.

4) إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان (دراسة تحليلية – نقدية – تقارنية)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 2، 1952م، ص 140.

5) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط 3، 1983م، ص 46.

6) ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي، ت 771هـ): معجم لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د.ت، جـ 4، ص 2189، جـ 6، ص 4132، مادة (شبه)، (مثل).

7) الرمّاني (أبو الحسن بن عيسى بن علي بن عبدالله، ت 383هـ): النكت، ضمن «ثلاث رسائل في إعجاز القرآن» حققها وعلق عليها: محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط 4، 1991م، ص 80. وانظر التعريفات المتنوعة «للتشبيه»: أبو هلال العسكري: (أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، ت 395هـ): كتاب الصناعتين، حققه: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1984م، ص 262، ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن بن علي بن رشيق، ت 463هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط 4، 1972م، جـ 1، ص 286، عبدالقاهر الجرجاني (أبو بكر عبدالرحمن بن محمد، ت 471هـ): أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط 1، 1412هـ = 1991م، ص 87، السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن علي ت 626هـ): مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1983م، = 1403هـ، ص 332، القزويني (الخطيب جلال الدين محمد ت 739): الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط 4، 1975، جـ 2، ص 328، الجرجاني (محمد بن علي ت 729هـ): الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق: عبدالقادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة، 1981م، ص 171، ابن الأثير الحلبي (نجم الدين أحمد بن إسماعيل ت 737هـ): جوهر الكنز

(تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة)، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص 60، الظفيري (لطف الله بن محمد الغياثي ت 1035هـ): الإيجاز في علم المجاز، تحقيق: محمد بركات حمدي أبي علي، دار الفكر، عمان، د.ت، ص 60، ابن يعقوب المغربي: مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح (ضمن شروح التلخيص)، مطبعة السعادة، القاهرة، ط 2، 1343ه، جـ 3، ص 295.

8) أمين الخولي: فن القول، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947م، ص 183.

9) أحمد أحمد بدوي: من بلاغة القرآن، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط 3، 1950م، ص 190.

10) جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 188.

11) الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية «نحو رؤية جديدة»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط 1، 1992م، ص 15..

12) محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري، ص 37.

13) C. Day Lewis: The potic Image, Cambridge, 1946, p. 18.

14) منير سلطان: تشبيهات المتنبي ومجازاته، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص 138، 139.

15) منير سلطان: المرجع السابق، ص 139.

146) عائشة راشد حسن الدرهم: التشبيه في الشعر الأندلسي في القرنين الثالث والرابع الهجريين، رسالة دكتوراه، بقسم اللغة العربية وآدابها، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، 1994م، ص 6.

17) عبدالله عبدالفتاح التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص 26.

18) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 47.

19) ابن سنان الخفاجي (عبدالله بن محمد بن سعيد، ت 466 هـ): سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1982م، ص 246.

20) ابن سنان الخفاجي: المرجع السابق، ص 253، وانظر أيضاً: الرماني: النكت، ص 81، وأبا هلال العسكري: الصناعتين، ص 65، وابن رشيق القيرواني: العمدة، جـ 1، ص 289، وابن الأثير (ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبدالكريم، ت 637 هـ): المثل السائر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، جـ 2، ص 98.

21) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 132.

22) عبدالفتاح عثمان: التشبيه والكناية بين التنظير البلاغي والتوظيف الفني، مكتبة الشباب، القاهرة، 1993م، ص 95.

23) مصطفى الصاوي الجويني: البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1993م، ص 79، وانظر أيضاً: حسن طبل: الصورة البيانية في التراث البلاغي، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1985م، ص 102.

24) عباس محمود العقاد: كتاب الديوان، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، ط 4، 1997م = 1417هـ، ص 20، 21، وانظر أيضاً: عباس محمود العقاد: ابن الرومي، حياته من شعره، كتاب الهلال، بدار الهلال، القاهرة 1969م = 1388هـ، ص 261، ومحمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: دار النهضة العربية، القاهرة، ط 3، 1964م، ص 451 وما بعدها.

25) تشارلتن (هـ . ب): فنون الأدب، تعريب: زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1945م = 1364هـ، ص 114.

26) عالي سرحان القرشي: المدخل إلى شعرية التشبيه، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، بجدة، الجزء الثاني، المجلد الأول، ديسمبر 1991م = جمادى الآخرة 1412هـ، ص 167، 168.

27) رجاء عيد: فلسفة البلاغة، ص 305، وانظر: عالي سرحان القرشي: المرجع السابق، ص 175، وعبدالفتاح عثمان: التشبيه والكناية، ص 110.

* * *

البديعيات
«فن بلاغي يحتاج إلى التأمل»

يسري عبدالغني عبدالله

المقصود بالبديعيين:

عندما نقول: «البديعيون» فإننا نقصد بهم هؤلاء الذين تحدثوا عن الصور البلاغية تحت اسم (البديع)، وأرادوا بها ما يندرج غالباً تحت علم البيان وعلم البديع في عرفنا الحاضر.

وإن كان ضياء الدين بن الأثير صاحب كتاب (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر – الذي حققه أستاذنا الدكتور/ أحمد الحوفي، بالاشتراك مع أستاذنا الدكتور/ بدوي طبانة، وصدر في القاهرة سنة 1962م)، أطلق كلمة بيان، وأراد بها ما أراده زملاؤه البديعيون، وعلى هذا الأساس يجعله بعض البحاثة معهم من باب التغليب، لأنه ينهج نهجهم، ويسير على طريقهم.

وبعض هؤلاء العلماء يتحدثون عن الإيجاز والإطناب والمساواة، وهو علم المعاني في عرف المتأخرين، وما تفرع منها تحت اسم البديع.

وأول عالم من هؤلاء كان في أواخر القرن الخامس، وأول القرن السادس الهجري، وهو أبو زكريا الشيباني التبريزي، المتوفى سنة 502هـ، صاحب (شرح

الحماسة لأبي تمام)، و(تهذيب المنطق لابن السُكيت)، و(شرح سقط الزند للمعري)، و(شرح المفضليات للضبي)، و(شرح القصائد العشر – المعلقات)، و(الوافي في العروض والقوافي) الذي تحدث فيه عن الصور البلاغية.

ويلي التبريزي في أواخر القرن السادس الهجري، الشاعر الفارس/ أسامة بن منقذ، المتوفى سنة 584هـ في كتابه (البديع، الذي قام بتحقيقه أستاذنا الدكتور/ أحمد بدوي، بالاشتراك مع الأستاذ الدكتور/ حامد عبدالمجيد، وصدر في القاهرة، سنة 1960م).

وبعد ذلك جاء ضياء الدين بن الأثير، كما ذكرنا، وهو وإن لم يتكلم عن البلاغة، فإنه غلب عليها اسم البيان، لأن البيان في نظر أصحاب هذا الاتجاه يشمل البيان والبديع في عرف المتأخرين.

وبعد ذلك نجد ابن أبي الإصبع المصري، ذلك الرجل الذي وهب نفسه للجمال الأدبي والبلاغي، وفكره للخيال، وعقله للتفنن والابتكار، والذي ولد سنة 585هـ أو 589هـ، وتوفى سنة 654هـ، وهو صاحب كتاب (تحرير التحبير) الذي حققه أستاذنا الدكتور/ حفني شرف (رحمه الله).

البديعيـــات:

لم يسر هذا المنهج في الدراسة البديعية كما أراده ابن المعتز، وعبدالقاهر الجرجاني، وأسامة بن منقذ، وابن الأثير، وابن أبي الإصبع المصري، بل اتجهت الدراسة بعد ذلك إلى صنع قصيدة على غرار البردة في مدح خاتم الأنبياء والمرسلين، الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وسلم)، أو مدح غيره، مشتملة هذه القصيدة على أسماء الصور البلاغية، مع صلاحية البيت الذي فيه اسم الصورة شاهداً لهذه الصورة.

وإن اختلف أصحاب هذه البديعيات، فبعضهم كان يذكر اسم الصورة

مصرحاً به، والبعض الآخر يعتمد في معرفة اسم الصورة على ذكاء القارئ وفطنته. [حفني شرف، البلاغة العربية، ص 220، وما بعدها].

وابن أبي الإصبع المصري كان آخر من تكلم عن الصور البلاغية على طريقة السابقين، والمعروف لنا أنه توفى سنة 654هـ، أي في أوائل النصف الثاني من القرن السابع الهجري.

وفيما يلي سنحاول قدر الإمكان أن نستعرض أهم البديعيات، بدءاً من منتصف القرن السابع الهجري إلى القرن الرابع عشر الهجري، محاولين التعليق عليها بإيجاز، آملين أن نتناولها في دراسة موسعة إذا كان في العمر بقية.

استعراض لأهم البديعيات وتعليق عليها:

منتصف القرن السابع الهجري:

في النصف الثاني من القرن السابع الهجري يطالعنا صاحب أول قصيدة، أو بديعية، وهو علي بن عثمان الإربلي، الذي نظم قصيدة في أحد معاصريه، وقد توفى سنة 680هـ، ولكن لم تصل لنا بديعيته، وبمعنى آخر لم نتوصل إليها، وعليه فلم نستطع أن نعرف عدد الألوان البديعية، ولا المنهج الذي سلكه في صياغتها.

في القرن الثامن الهجري:

1 - ثم ننتقل بالبديعيات إلى القرن الثامن الهجري، فنجد العلامة/ عبدالعزيز ابن سرايا بن أبي القاسم بن أحمد بن نصر بن أبي العز الحلي الطائي، المولود في يوم الجمعة، الموافق الخامس من شهر ربيع الآخر، سنة 677هـ، والمتوفى سنة 750هـ، ومطلع بديعيته هو:

[إن جئت سلعاً فسل عن جيرتي العلم

واقرأ السلام عن عرب بذي سلم]

(ونشير إلى أن: سلع، وعلم، وسلم، أسماء جبال).

وقد بلغت القصيدة التي كتبها الحلي الطائي مائة وخمسة وأربعين بيتاً من بحر البسيط، وإن ضمن الحلي كل بيت صورة بديعية، إلا أنه لم يصرح باسمها في النظم. [شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 36 وما بعدها].

وأطلق الحلي على هذه القصيدة اسم (الكافية البديعية في المدائح النبوية)، ثم قام بشرحها تحت اسم (النتائج الإلهية في شرح الكافية البديعية في المدائح النبوية).

كمام قام بشرحها العلامة/ عبدالغني النابلسي، شرحاً سماه (الجوهر السني في شرح الصفي)، ولعله يقصد (الحلي) أي بديعية الحلي الطائي.

2 - وفي نفس القرن (القرن الثامن الهجري) نلتقي بالعلامة/ شمس الدين بن أبي عبدالله محمد بن أحمد بن جابر الأندلسي (ابن جابر الأندلسي أو جابر الأندلسي، الذي عاش فترة من الزمان بالإسكندرية المصرية، ودفن بها)، المولود سنة 698هـ، والمتوفى في شهر جمادى الآخرة سنة 780هـ، نلتقي به في بديعيته المسماة (الحلة السيراء في مدح خير الورى)، ومطلعها:

[بطيبة انزل ويمم سيد الأمم

وانثر المدح، وانظر طيب الكلم]

وقد شرحها ابن جابر الأندلسي نفسه، ومعنى مطلع البديعية يوضح لنا بأن هذه براعة ليس فيها إشارة تشعر القارئ أو السامع بغرض الناظم، بل أطلق التصريح، ونثر المديح، ونشر طيب الكلام.

والبديعية لابد لها من براعة تهدف إلى حسن التخلص، وحسن الختام، وهذا بالطبع له تأثير فعال في نفسية المتلقي، فإذا كان مطلع القصيدة مبنياً على تصريح المديح، فإن حسن التخلص لا يكون له محل ولا موضع.

وهذه البديعية لابن جابر الأندلسي قام بشرحها: أبو جعفر الرعيني المتوفى سنة 779هـ، أي قبل وفاة ابن جابر الأندلسي بعام واحد تقريباً.

3 – كما نلتقي في نفس القرن (القرن الثامن الهجري) بالعلامة / عز الدين الموصلي، المتوفى سنة 789هـ، فنراه ينظم بديعيته على غرار قصيدة ابن جابر الأندلسي، ومطلعها:

[براعة تستهل الدمع في العلم
عبارة عن نداء المفرد العلم]

ونلاحظ أن الموصلي يمتاز عن الحلي الطائي وابن جابر الأندلسي بأنه يصرح في بديعيته باسم اللون البديعي أو البلاغي ضمن نظمه، على عكس السابقين، فإنهما كانا يكتفيان بذكر الصورة البديعية أمام البيت (أي على الهامش).

وهذه البديعية قام بشرحها عز الدين الموصلي بنفسه، شرحاً ضافياً، سماه: (التوصيل بالبديع إلى التوصل بالشفيع).

في القرن التاسع الهجري:

1 – ثم نترك القرن الثامن الهجري إلى القرن التاسع الهجري، وفيه نلتقي بالعلامة / تقي الدين أبي بكر علي بن محمد، الذي نعرفه باسم ابن حجة الحموي، المتوفى سنة 837هـ، في بديعيته التي مطلعها:

[لي في ابتداء من حكم يا عرب ذي سلم
براعة تستهل الدمع في العلم]

فنجده في نهج منهج عز الدين الموصلي في تضمين البيت الشعري في بديعيته اسم الصورة البديعية، وإن كان لم يعجبه هذا النهج أو هذا المنهج فانتقده لما فيه من الثقل والتكلف (من وجهة نظره).

ولكن ابن حجة الحموي يلتمس العذر لنفسه بذلك، بأنه مع تصريحه باسم الصورة البديعية أو البلاغية فقد أجرى فيها الرقة والسلاسة.

ثم قام ابن حجة بشرح بديعيته شرحاً مسهباً مطولاً، تحت اسم (خزانة الأدب وغاية الأرب)، وهو الكتاب المتداول بيننا الآن تحت اسم (خزانة الأدب) لابن حجة الحموي، وهو بالطبع غير كتاب (خزانة الأدب ولب لسان العرب)، الذي خلد اسم عبدالقادر البغدادي (المتوفى سنة 1093هـ) وجعله زعيماً للغويين في القرن العاشر الهجري.

ولذلك عندما نقول: صاحب الخزانة، فنعني عبدالقادر البغدادي، وعندما نقول عبدالقادر البغدادي قلنا بعدها مباشرة صاحب الخزانة.

نعود لنقول: في هذا الشرح المستفيض المسهب أكثر ابن حجة من الشواهد لكل لون وصورة من الشعر العربي القديم، وشعر معاصريه في القرن التاسع الهجري، مما جعل خزانته الأدبية بحق وحقيق تمتاز على جميع البديعيات التي عرفناها، وذلك لأنها كل ما يحتاجه الباحث في الصور البديعية أو البلاغية، وبمعنى آخر كل ما نحتاجه لمعرفة المذهب البديعي في الأدب العربي.

2 – وفي نفس القرن، نلتقي بالعلامة / شرف الدين إسماعيل بن أبي بكر، المعروف لنا بابن المقري، المتوفى سنة 837هـ، وله بديعية مطلعها:

[شارفت ذرعاً فذر عن مائها الشيم
وجرت تملي فنم لا خوف في الحرم]

وقد جمع ابن المقري في بديعيته مائة وخمسين صورة بديعية، وقد سلك

فيها مسلك من يهمل اسم الصورة في النظم مكتفياً بذكره أمام البيت أو على هامش القصيدة البديعية.

وقد عدى المقري (أي جعلها فعلاً متعدياً) كلمة (ذر) بعن، على تضمينها معنى تنح أو أترك، وقد قال المولى جل علاه في محكم آياته: ﴿... **ثم ذرهم في خوضهم يلعبون**﴾ [الأنعام: 91] – والمعنى: دعهم في أباطيلهم، فلا عليك لوم بعد هذا التبليغ، وإلزام الحجة.

فلم يسمع عن العرب (ذر عنه)، والتضمين لا يقاس عليه، وفي رأينا: إن ارتكاب هذا الخطأ اللغوي من جانب ابن المقري في مطلع قصيدته البديعية مناف للذوق السليم، ولا يصح بأي حال من الأحوال أن نعلله بالضرورة الشعرية.

3 – وفي نفس القرن (القرن التاسع الهجري)، نلتقي بالإمام الحافظ الموسوعي/ جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر السيوطي، المتوفى سنة 911هـ، وذلك في بديعيته المسماة (نظم البديع في مدح خير شفيع)، ومطلعها:

[من العقيق ومن تذكار ذي سلم
براعة العين في استهلالها بدمي]

في القرن العاشر الهجري:

وننتقل إلى أوائل القرن العاشر الهجري، حيث نلتقي بالشيخة الصالحة/ أم عبدالوهاب عائشة بنت يوسف بن أحمد بن خليفة الباعوني (في بعض المصادر الباغوني، والصواب ما أثبتناه)، المتوفاة سنة 523هـ، في بديعيتها التي بلغ عدد أبياتها مائة وثلاثين بيتاً، مطلعها:

[من حسن مطلع اقماري بذي سلم
اصبحت في زمرة العشق كالعلم]

وهذه البديعية قامت صاحبتها بشرحها تحت عنوان: (شرح الباعونية)،

ولعائشة الباعونية شرح آخر لبديعية أخرى يبدو أنها قد كتبت في عصرها، وعنوان هذا الشرح (الفتح المبين في مدح الأمين)، وأولها:

[مـبـتـدأ خـبـر الجـرعـاء مـن أضـم
حـدث ولا تـنـس ذكـر الـبـان والـعـلـم]

وقد التزمت عائشة الباعونية في بديعيتها، وكذلك في البديعية التي قامت بشرحها، التزمت أن تذكر كل محسن من المحسنات البديعية.

في القرن الحادي عشر الهجري:

1 - ننتقل بالبديعيات إلى القرن الحادي عشر الهجري، وفيه يكون اللقاء بالعلامة الشيخ/ شهاب الدين محمد بن عبدالرحمن بن أحمد بن علي الحُميدي المصري، المتوفى سنة 1005هـ، وذلك في بديعيته التي مطلعها:

[رد بـع اسـمـاً واسـمـي مـا يـرام رم
وحـي حـيـاً حـواهـا مـعـدن الـكـرم]

نجد الحُميدي في هذه البديعية يسير على نهج من ترك اسم الصورة في نظمه، وقد شرحها شرحين:

أ - الشرح الصغير، وسماه (منح السميع في شرح تلميح البديع بمدح الشفيع).

ب - الشرح الكبير، وسماه (منح البديع بشرح تلميح البديع).

والذي نلاحظه على الحُميدي في بديعيته، أنه على الرغم من عدم تصريحه باسم الصورة البديعية أو البلاغية، أو توريته عنها، أحياناً، إلا أن نظمه كان ركيكاً بشكل واضح، نلاحظ فيه تكرار الحروف، مما جعل هذا النظم ثقيلاً على نفس القارئ أو السامع، مما يؤدي إلى أن يمجه أو يكرهه الذوق السليم، وتأنفه النفس السوية المطبوعة على الجميل من القول.

2 – كما نلتقي في نفس القرن بالعلامة / أبي الوفاء بن عمر الشافعي، أو الذي نعرفه باسم الشيخ / أحمد القِصَري الخَلْواتي من علماء القرن الحادي عشر الهجري، وذلك في قصيدته التي مطلعها:

[براعتي في ابتداء مدح الذي سلم
قد استهلت بدمع قاص كالديم]

فوجدناه فيها كأغلب من سبقه من علماء البديعيات في التورية عن ذكر الصور البديعية ضمن البيت، وقام أبو الوفاء بشرح بديعيته تحت عنوان: (فتح البديع في حل الطراز البديع في مدح الشفيع).

في القرن الثاني عشر الهجري:

1 – ثم انتقلنا بالبديعيات إلى القرن الثاني عشر الهجري، وفيه نلتقي بالعلامة/ صدر الدين السيد علي بن نظام بن محمد بن معصوم الحسن الحُسيني، المولود سنة 1052هـ، والمتوفى في أصبهان في حدود سنة 1120هـ، عن عمر يناهز (68) عاماً، فنجده يبدأ بديعيته بقوله:

[حُسْنُ ابتدائي بذكري جيرة الحَرم
له براعة شوق تستهل دمي]

وقد نسج في بديعيته على طريقة عز الدين الموصلي ومن تبعه في ذكر اسم الصورة في البيت، ثم شرحها شرحاً وافياً سماه (أنواع الربيع في علم البديع) وسلك فيه منهج ابن حجة الحموي في الإكثار من الشواهد القديمة والحديثة، كما ناقش كثيراً من علماء البلاغة السابقين، ونقل عنهم، وعزا ما نقل إلى أصحابه، ولهذا فإننا نعتبره أنضج أصحاب البديعيات بعد ابن حجة الحموي، كما قدم لأنوار الربيع بمقدمة مهمة ذكر فيها شيئاً مختصراً عن تاريخ المذهب البديعي في الأدب العربي. [علي الجندي، في علم البديع، ص 3، وما بعدها، بتصرف].

2 - كما التقينا في القرن (الثاني عشر الهجري) بعلي بن محمد تاج الدين الملكي الحفني فألفناه يؤلف بديعية مطلعها:

[براعة المطلع ازدانت من الحكم
وانسبلت تستهل الجود من الكرم]

وهو فيها يوري عن الصور البديعية ضمن ألفاظ البيت.

3 - ثم التقينا في القرن الثالث عشر الهجري بالعلامة الشيخ/ عبدالغني بن أحمد بن إبراهيم المعروف بالنابلسي المولود في دمشق السورية في الخامس من شهر ذي الحجة سنة 1150هـ، والمتوفى في عصر يوم الأحد الرابع والعشرين من شهر شعبان سنة 1243هـ، فوجدنا له بديعيتين، الأولى منهما فيها منهج من ورى باسم الصورة البديعية، ومطلعها:

[يا حسن مطلع من أهوى بذي سلم
براعة الشوق في استهلالها ألمي]

وتسمى هذه البديعية (مليح البديع في مدح الشفيع)، كما ألفيناه (أي العلامة النابلسي) يكتب بديعية أخرى، مطلعها:

[يا منزل الركب بين البان فالعلم
من شعر كاظمة حييت بالديم]

وسماها (نسمات الأسحار في مدح النبي المختار)، وقام النابلسي بشرحها شرحاً ضافياً سماه (نفحات الأزهار)، وهو في هذه البديعية ينهج منهج من لم يذكر اسم الصورة البلاغية أو البديعية ضمن البيت من الشعر.

وقد كتب النابلسي في مقدمته لشرح بديعيته الأولى ما نصه: «نظمت هذه القصيدة الميمية، المسماة بنسمات الأسحار في مدح النبي المختار، على طريقة تلك القصائد (البديعية) معرضاً عن نظم اسم النوع البديعي في أثناء البيت،

لأنني رأيت ذلك إنما يكسب تنافر الكلمات، وغرابة المباني، وقلاقة المعاني، – وليت شعري – مع التصرف في اسم ذلك النوع ضرورة نظمه من كلمات البيت، وكيف يظهر لمن لم يعرفه أن اسمه كذا ما لم يكن فهمه باسمه ورسمه، وبعد ذلك لا يحتاج إلى تسميته بالكلية». ([عبدالغني النابلسي، شرح بديعية مليح البديع في مدح الشفيع، ص 3].

في القرن الرابع عشر الهجري:

وفي القرن الرابع عشر الهجري التقينا بأربع من أصحاب البديعيات، فوجدناهم لم يزيدوا عمن سبقهم من كتاب البديعيات شيئاً، وهم على النحو التالي:

1 – العلامة الأديب الشيخ/ محمد بن أمين بن خير الله الخطيب العمري، من علماء القرن الرابع عشر الهجري، وبديعيته مطلعها:

[حسن ابتداء كلمي يوماً بذي سلم
براعة المدح في استهلال نعمي]

2 – الشيخ/ طاهر بن محمد بن صالح الجزائري، المتوفى بدمشق السورية سنة 1341هـ، في بديعيته التي مطلعها:

[بديع حسن بدو ذي سلم
قد راقني ذكره في مطلع الكلمي]

وقد أنشأها في مدح الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وسلم)، وقد قام بشرحها شرحاً جامعاً سماه (بديع التلخيص وتلخيص البديع)، ويختلف الشيخ/ طاهر الجزائري عن سابقيه بأنه جعل مبدأها حسن التخلص، ومنتهاها حسن الختام.

3 – الشيخ/ عبدالحميد قدسي بن محمد بن علي الخطيب المدرس بالمسجد الحرام، في بديعيته المسماة (نظم البديع بمدح الشفيع)، ومطلعها:

[من ذكر رامة والريان والعلم
عقيق دمعي جرى والشوق كالعلم]

وشرحها تحت اسم (طالع السعد الرفيع في شرح نور البديع على نظم البديع المتضمن لمدح الحبيب الشفيع).

4 – العلامة/ السيد عبدالهادي بن السيد رضوان نجا الإبياري، المتوفى سنة 1205هـ، في بديعيته التي مطلعها:

[بحمد مبدع الأمور عابد الهادي
نجا مصلياً على الرسل]

وقد قام الإبياري بشرح بديعيته شرحاً أطلق عليه (طرفة الربيع في أنواع البديع).

والذي نلاحظه أن الشيخ عبدالحميد قدسي في البديعية الثالثة، وكذلك العلامة/ الإبياري في البديعية الرابعة، أنهما لم يوريا عن الصورة البديعية بخلاف ابن خير الله العُمري في البديعية الأولى، والشيخ/ طاهر الجزائري في البديعية الثانية، فإنما يصرحا بذكر الصورة، وهم جميعاً من كتاب وعلماء القرن الرابع عشر.

البديعيات في الميزان:

لقد كانت هذه أشهر البديعيات التي عرفت في تلك القرون المتطاولة (من القرن الثامن الهجري إلى القرن الرابع عشر الهجري)، ولا يمكن للباحث أن يترك هذه المرحلة في تطور البلاغة العربية دون أن يبدي الرأي فيها.

يجمع الباحثون على أن أهم ما يمكن لنا أن نلاحظه على بلاغة هذه

المرحلة هو الضحالة (إلى حد ما) في اللغة، والاضمحلال في الأدب، والبلادة في الحس، والضعف في الذوق، مما أدى إلى الاتجاه بالبلاغة العربية إلى ذلك المنهج القائم على الاختصار، وذلك بصياغة الصور نظماً، والإسراع في التسابق في هذا النظم، والعمل على جمع الألوان مهما تكن تافهة، لا تغني ولا تسمن من جوع، ثم الإطالة في الشرح الذي لا يؤدي بالبلاغة إلا إلى التعقيد والضعف والكثرة في الأسماء.

ويعلق أستاذنا المرحوم الدكتور/ شوقي ضيف، فيقول: إن طولها كان في الحواشي والشروح، ولكنه طول في غير طائل، أو طائل خارجي عماده المنطق والفلسفة، طول لفظي عماده شرح الألفاظ المبهمة في المنظومات البديعية. [شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص 367].

وبذلك نجد أهل البحث البلاغي والنقدي يقولون في صراحة: إن البلاغة العربية من أوائل القرن الثامن أصيبت بالجمود والتعقيد الذي وصل إلى حد الألغاز.

ولنـــا رأي:

بالطبع نحن نحترم ونقدر كل ما قيل عن البديعيات في تاريخ البلاغة العربي، والنقد الذي وجه إليها، ولكن لنا بعض الملاحظات المتواضعة، والتي نرى أنها من الممكن أن تضيف شيئاً في مجال الكلام عن البديعيات، وهذه الملاحظات نوجزها فيما يلي:

1 - إن معظم الكلام عن البديعيات جاء وصفياً، ولم يشر بشكل أو بآخر إلى العوامل الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية التي أدت إلى الضحالة والاضمحلال والبلادة والضعف (على حد قول من تحدثوا عن البديعيات) كمثال للتأليف في البلاغة خلال الفترة الممتدة من القرن الثامن الهجري إلى القرن الرابع عشر الهجري.

2 – ليست كل البديعيات تتصف بضحالة اللغة، أو الاضمحلال في الأدب، أو البلادة في الحس، أو الضعف في الذوق، فالقراءة المتأنية لهذه البديعيات تكشف لنا عن وجود بديعيات على درجة كبيرة من النضج الأدبي والفني والبلاغي، تستحق الوقوف أمامها، والاستفادة منها تاريخياً وفنياً.

3 – الشروح والحواشي والمتون التي أحياناً ما نسخر منها، لا يجب أن ننكر أنها كنوز رائعة تعلمنا الكثير، وتحوي في داخلها درراً ثمينة لمن أراد العلم والتعلم، وكم من علماء أجلاء استفادوا منها، وأفادوا بها طلابهم، وما نحن إلا عيال على هذه الشروح والحواشي والمتون.

4 – إن عملية الاختصار بصياغة الصور البديعية أو البلاغية نظماً، والإسراع والتسابق في هذا النظم، والعمل على جمع الألوان مهما تكن، ذلك كان له ما يبرره، فمع القرن الثامن الهجري بدأ ما يسمى بعصر التجميع العلمي لكل الثقافة العربية والإسلامية، خوفاً من ضياعها وشتاتها، وذلك بعد سقوط الأندلس على يد الأسبان، وسقوط بغداد عاصمة الخلافة الإسلامية على يد التتار، ولعل ذلك ما دفع العلماء إلى عملية اختصار وصياغة البلاغة أو نظمها وجمعها.

5 – إن البديعيات تعد بمثابة وثائق بلاغية يجب علينا دراستها دراسة علمية ممنهجة، تكشف لنا عن تطور البلاغة العربية، وفي نفس الوقت تعرفنا بنظرات صائبة سبقت عصرها، وتستحق التأمل.

6 – إن البديعيات تذخر بالجوانب البلاغية والنقدية المهمة التي يجب أن نعرف بها الجيل الجديد، وذلك بالوقوف عليها وتحليلها، ورصدها رصداً علمياً متأنياً، في إطار السياق العام لدراسة البلاغة العربية في نشأتها وتطورها.

الأسانيد

1) أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق/ أحمد بدوي وحامد عبدالمجيد، مطبعة البابي الحلي، القاهرة، 1960م.

2) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق/ أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1962م.

3) حفني محمد شرف، البلاغة العربية: نشأتها وتطورها، مكتبة الشباب، القاهرة، 1973م.

4) عبدالغني النابلسي، شرح مليح البديع في مدح الشفيع، المكتبة الأزهرية، القاهرة.

5) شوقي ضيف، البلاغة: تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، 1977م.

6) علي الجندي، في علم البديع، مكتبة الشباب، القاهرة، بدون تاريخ.

* * *

الدرس البلاغي ونمط القراءة لدى الدكتور محمد العمري

أحمد قادم

تقديم:

أود في البداية أن أشير إلى أن عنوان هذه المداخلة، يستمد مشروعيته من خلال مؤلفات العمري البلاغية على الخصوص. وأن عنايتي تتركز على الدرس البلاغي القديم نظراً لما يلي:

أ – عناية الباحث بالبلاغة العربية القديمة والتأليف فيها.

ب – سعيه الجاد إلى تحيين المادة البلاغية.

ج – إصراره على إعادة التاريخ للبلاغة العربية.

وهذه المنطلقات الثلاثة، تتطلب جهداً مضاعفاً لاحتوائها، ودارساً متمرساً بالبلاغة القديمة والحديثة على السواء. وهي شروط لا نعدمها في الرجل. ومن ثم، لا يمكن الاقتصار على الوصف المجرد أثناء مراجعة «نمط القراءة» لديه، بقدر ما نسعى إلى مساءلة المنجز، واستشراف المأمول، أي تحكيم المكتوب إلى الطرح الإشكالي. وبعبارة أدق، هل أجاب الأستاذ محمد العمري عن الإشكالات التي طرحها في مشروعه البلاغي/ النقدي؟

علامات ج 67 ، مج 17 ، ذو القعدة 1429هـ – نوفمبر 2008
علامات

أ - حول مفهوم القراءة:

يرتبط مفهوم القراءة لدى الباحث، باستيعاب المادة البلاغية ثم تقريبها من المتلقي، وفق أسئلة منهجية جديدة، تسائل النص القديم بأدوات منهجية حديثة، وتبني له فهماً جديداً. وهذا التصور في حد ذاته لا يخلو من صعوبات، فإن إرضاء القراء يقتضي الاقتناع بالمقروء قبل صياغته بشكل آخر يعين على استساغته.

وهذا الجهد يضعنا أمام طبيعة القراء الذين يخاطبهم المؤلف ويخطب ودهم.

فمن هو القارئ المفترض لدى محمد العمري؟

يجيب عن ذلك في كتابه الأخير[1]، حيث يعلن أنه جاهد في إرضاء القراء «من التلميذ في الثانوية العامة، إلى الطالب في الدراسات العليا المتخصصة، إلى اللساني المنطقي، إلى الفيلسوف، إلى المحامي المجتهد، فضلاً عن المتخصص في البلاغة والأسلوبية، يستهدف كل من يعاني من إشكالات تحليل الخطاب من مراصده المتعددة»[2].

ويتطلب تحصيل هذا الهدف مسلكين هامين:

أ - مسلك إقناعي: يقوم على إشراك المتلقي في بلوغ حقيقة معينة، مستعيناً بزخم المعلومات والنصوص.

ب - مسلك تأويلي: ويتأسس - بالاشتراك مع أصناف المتلقين - على مصادرة حق هذا المتلقي في الاعتراض، باقتراح منهج مناسب مدعوم بترسانة من الحجج والأدلة والفهم الأحادي.

وفي خضم هذه الخلفيات يعلن الأستاذ أنه مجرد قارئ للبلاغة العربية، يحاول أن يعيد صياغة الأسئلة بشكل مغاير لما تعورف عليه[3]، ليبقى بذلك

لصيقاً بمفهومه للقراءة، أو لنقل القراءة الوسيطة. إنه يسعى أن يكون قارئاً يقرب المادة من المتلقي، ويجعله متمكناً من فهم مقاصدها.

ونحن إذ نقف على مقاصد الباحث ومنهجه، فإننا لا نتغيى الحديث عن تناقض يمكن أن يفهم من إشراك المتلقي بالموازاة مع مصادرة حقه في الاعتراض. فالدكتور العمري أكبر من أن يقع في هذا الخلط. وإنما طرح فرضية وطلب من القارئ التسليم بها إلى حين الانتهاء من عمله، ثم مناقشته في النتائج.

وهذا ما نرومه في تتبعنا لنمط القراءة لديه.

2 - البلاغة وتحليل الخطاب:

1-2 - نسقية البلاغة وتكاملها:

تعتبر البلاغة أداة هامة في تحليل الخطاب، إلا أن الإشكال يكمن في طبيعة التقسيم الذي خضعت له هذه الأداة.

فقد كانت عناية الباحثين والدارسين ببعض الجوانب على حساب البعض الآخر. حتى إن البلاغة العربية صنفت إلى علوم ثلاثة، يتوزعها: المعاني والبيان والبديع.

ونظر إلى هذه الثلاثة الأقسام نظرة تجزيئية، تفتقد إلى نسق موحد في كثير من الأحيان حسب طبيعة الدارسين للحقل البلاغي عموماً، والمهتمين بتحليل الخطاب بشكل خاص. حتى إن البعض لا يرى في البديع أكثر من كونه حلية على الكلام يزيده رونقاً بخلاف بلاغة التركيب (المعاني) وبلاغة الصورة (البيان).

وانطلاقاً من هذه النظرة التجزيئية يحاول الدكتور العمري، إعادة صياغة الأسئلة البلاغية في علاقتها مع الخطاب، وفق مفهوم جديد، ينظر إلى البلاغة العربية باعتبارها نسقاً منظماً متكاملاً، تتحقق فاعليتها بتضافر أجزائها وفي علاقتها مع القارئ أو المتلقي بصفة عامة.

وهو يرمي بذلك – أي: باستحضاره للمتلقي – إلى تلافي الأخطاء النسقية التي سقط فيها الدارسون، وذلك من منطلق إعادة التأريخ من زاوية تهتم بالقراءة والقارئ، وينتظر أن تطرح أسئلة القراءة في تاريخ البلاغة العربية من خلال عدة زوايا ماتزال مظلمة لحد الآن»[4].

وبالرجوع إلى المؤلفات الخاصة بالتطبيق العملي للبلاغة العربية على النصوص[5]، يتضح أن النسق الذي حكم تصوره ظل متأرجحاً بين همين يتجاذبانه:

أ – هم معرفي نظري يحاول إعادة إنتاج المادة البلاغية القديمة.

ب – هم تطبيقي تجريبي يحاول إخضاع النصوص الإبداعية للمقاييس القديمة مدعومة بالمناهج الحديثة.

2-2 - النقد والبلاغة:

إن أهمية تحليل الخطاب لا تكمن أساساً في تفكيكه إلى مجموعة من المكونات، بل في إعادة التركيب والخلوص إلى نتائج معينة. كالحكم بالجودة أو الرداءة مثلاً.

ومن ثم، فإن الأستاذ محمد العمري، استحضر التداخل بين البلاغة والنقد الأدبي عبر الرصد التاريخي للمفاهيم، ولم ينس الحديث عن هوية العلوم.

إذ البلاغة لديه تصر على استقلالها «بكل ما يتصل بالبنية النصية للخطاب في بعدها الشعري والتداولي، وما يتصل بهما من عناصر تفسيرية نفسية وسوسيولوجية وتاريخية مما يدخل في مجال اللغة الواسع»[6].

في حين لا يبقى من ذلك للنقد الأدبي إلا «أن يركب المواد البلاغية مع ما يراه من مواد أخرى تتعلق بالأجناس الأدبية وسيرورة تلقيها»[7].

إلا أن هذا التقسيم لا يعني انفصال المجالين. فقد ظل الحديث عن النقد البلاغي سارياً عبر تضاعيف الكتاب، مرتبطاً بطبيعة التفسير التي صاحبت

الأعمال الفنية عبر العصور خاصة، وأن التفسير «هو بداية العملية النقدية البلاغية»[8].

والحديث عن تحقيق هوية العلوم واستقلالها لم يخل من عراقيل أدت في نهاية المطاف إلى الحديث عن النقد مكان البلاغة والبلاغة مكان النقد، دون التمكن من وضع الفواصل التي تحد من غلواء هذا التداخل. ويتجلى ذلك بوضوح أثناء تعرض الباحث لطبيعة المختارات الشعرية وظهور سؤال قديم/ جديد: هل ترجع عملية الاختيار إلى الاعتبارات الفنية البلاغية، أم تؤول إلى الخلفيات النقدية؟.

وفي كلتا الحالتين ما هي الفواصل بين ما هو بلاغي وما هو نقدي أثناء الاختيار؟

إن الكلام عن الجودة والرداءة له علاقة بالأحكام النقدية. لكن استخلاص حكم معين عادة ما يكون مبنياً على أسس بلاغية.

ويبرز هذا الإشكال، ليس فقط في كتب البلاغة والنقد التي تعامل معها العمري في تركيم المادة المعرفية اللازمة لأبحاثه، ولكن أيضاً في اختياره للنماذج التطبيقية المدعمة لأطروحته في أهمية الموازنات الشعرية في العملية الإبداعية.

وقد أدت به هذه الإشكالية إلى صياغة أسئلة أخرى تتركز على طبيعة الدرس البلاغي، هل هو علم كلي أم جزئي تقعيدي؟

لقد حاول أن يصالح بين الأمرين دون أن يصرح بذلك، فقد جعل النقد يمر عبر البلاغة، فخضع للطبيعة التقعيدية التي ميزت البلاغة العربية، وإن لم يكن ذلك أمراً جوهرياً، بل أداة إجرائية مناسبة في تحليل الخطاب، دون أن يقصي النظرة الشمولية، وإن كانت لديه في الرتبة الأخيرة منهجياً، بحيث لا تتأتى إلا بعد قطع أوصال النص بالآلة البلاغية التي تنطلق من الجزء إلى الكل[9].

لقد كانت كتب الاختيار – كما عبر عن ذلك الأستاذ – المحرك الأول لطرح الأسئلة الجوهرية في النقد العربي، تلك الأسئلة التي تصدت البلاغة لمناقشتها ولكن في انفصال عن الحركة الشعرية أحياناً(10).

3-2 – بنية الشاهد وسلطة البلاغة:

إن المتفحص لمؤلفات محمد العمري يلاحظ أن هناك مزاوجة في الحضور الكمي والكيفي للمادة المدروسة والأداة المعتمدة في التحليل.

ففي الوقت الذي سيطر هاجس الموازنات الصوتية على اعتبارها مطلباً أطروحياً، ظل هامش المناورة فيما يتعلق بالشواهد حاضراً.

والحديث عن المنهج لم يكن مطلباً أكاديمياً صرفاً فحسب، كما أن اختيار النصوص لم يكن بريئاً، بل تم التعامل مع النصوص التي تستجيب لشروط الباحث في الموازنات.

لقد كان التعامل مع المادة الشعرية وفقاً لمنظور الموازنات الصوتية والشعرية البنيوية عن طريق انتقاء ما ينبغي استنطاقه من النصوص الممتدة «امتداداً زمانياً طويلاً، مع التركيز على «المواطن المظلمة» التي لم يطرقها القدامى أو اعتنوا فيها بالجانب البياني دون غيره.

وهذا ما عناه في أحد كتبه وطبقه في تحليله عندما قال إنه يحاول محاورة «جهود البلاغيين القدماء، والشعريين المحدثين لفهم نظام الموازنات الصوتية وفعاليتها في الشعر العربي القديم(11).

إدراكاً منه للعناية التي لقيها «البيان» في الشاهد البلاغي القديم على حساب «البديع»، فكانت قراءته للبلاغة، أو كادت، إعادة قراءة في الشاهد الشعري داخل الحقل البلاغي والنقدي.

وكانت لهذا الحوار منطلقاته. فالموازنات تتصل بالجانب الصوتي وليس يعني الصوت إلا ما وسمه القدماء بالبديع، والمحدثون بجرس الألفاظ تارة

والإيقاع الداخلي تارة أخرى. على أن الدكتور العمري لم يكن ينظر إلى البديع نظرة تزيينية يكون بها حلية للكلام، شأنه في ذلك شأن الدارسين المعاصرين، بل بحث في الجوانب الدلالية التي تؤثث فضاءه وتدفع بالشعراء إلى الأخذ به في قصائدهم.

إن الموازنات الصوتية لا تعني إلا تحديد نواة الموضوع الذي يتشعب منها لينال «جوانب متعددة صوتية ودلالية وتركيبية»(12).

ولم تكن هذه الإشارة إلا لإعلان دمج الصورة البلاغية التي تدخل في الصناعة اللفظية والمعنوية مع باقي مكونات النص الشعري.

وهي نتيجة كفيلة بتوحيد الجهد في مواجهة المعضلات التطبيقية البلاغية الشمولية أثناء تحليل النصوص بالمراوحة بين ما هو بديعي / جمالي وتحليلي نقدي. وهي مستويات يمكن تلمسها في طبيعة المصطلح البلاغي/ النقدي لدى محمد العمري كما هو الشأن في حديثه عن: التوازن والتوازي والانزياح والكثافة والفضاء والتفاعل.

4-2 - الثوابت الشعرية والمتغيرات المنهجية:

يمكن القول: إن اقتران البلاغة بتحليل الخطاب في بعده التطبيقي يتجلى بشكل واضح في الأطروحة التي تقدم بها الدكتور محمد العمري للحصول على الدكتوراه(13)، بالإضافة إلى بعض المؤلفات التي جاءت بعد الأطروحة تتميماً لها وفق المنهج المعتمد. أي: الاعتناء بالموازنات الصوتية، وإعطاؤها الأولوية في رصد تقاسيم الخطاب الشعري. خصوصاً كتابي: «الموازنات الصوتية» و«اتجاهات التوازن الصوتي».

أما الأطروحة، فقد أفصحت عن منهجها منذ الوهلة الأولى، خلال التقديم الذي خص به الباحث كتابه(14)، وهو يقول في هذا الصدد: إن المنهج الذي يؤطر

عمله، هو: «بنية وتأويل مادة الموازنات الصوتية في البلاغة القديمة وتكميلها في ضوء الشعرية البنيوية من أجل قراءة النص»[15].

ونستخلص من هذا النص فكرتين هامتين تشكلان بؤرة الكتاب:

أ - إن البحث في البلاغة العربية ومسألة الموازنات الصوتية تشكل عنصراً واحداً ضمن مجموعة من العناصر التي تتضافر لتعين على تحليل الخطاب الشعري.

ب - قصور الموازنات الصوتية عن الإيفاء بهذا المطلب واتجاه الباحث صوب الشعرية البنيوية لإغناء المنهج بدل الاقتصار على المنظومة البلاغية العربية.

وتطرح هذه الإشكالية أسئلة أخرى: هل يمكن الاعتماد على هذين العنصرين بمفردهما في تحليل الخطاب الشعري؟ أم أن المسألة تجريبية فقط؟ ثم هل التزم الباحث بالموازنات والشعرية البنيوية دون الصدور عن مرجعية تاريخية؟.

لقد شكلت المنطلقات البلاغية العربية (التجنيس والتصريع) طريقاً للوصول إلى الثوابت الشعرية. وهو ما تؤكده موارد التأليف من الكتب التي اعتنت بالبديع في شموليته، مع الحرص على إبراز قيمة الصوائت والصوامت في عملية التوازن الصوتي.

حتى إن حديث الباحث عن مفهوم الموقع لدى ياكبسون وليفن جاء مسيجاً بضوابط البلاغة العربية انسجاماً مع نظرية النظم لدى دارسي إعجاز القرآن، وبخاصة القاضي عبدالجبار، وعبدالقاهر الجرجاني.

ولم يجد بدأً من إعادة صياغة مقولة النظم وفق مفهوم «الموقع» اللغوي و«الموقع التركيبي»[16]، مع السعي إلى إبراز مكانة المردودية الإيقاعية للتوازن المقولي[17].

لقد كان البحث جارياً في هذا الخضم عن دور للترصيع داخل البنية

التركيبية ذات العلاقة بالنحو داخل الشعر الغنائي، حيث تشكل العلاقات النحوية مواقع مجردة تتحول إلى «ترصيع» أو «سجع» بنفس العملية التي يتحول بها الوزن المجرد إلى أبيات شعرية»[18].

وقد حاول الدكتور العمري أن يدلل على دعواه بمجموعة من الشواهد الشعرية، خصوصاً تلك النماذج التي يمكن أن تغني في إبراز قدرة الصورة الترصيعية في نمو النص، كما هو الشأن في قصيدة حسان بن ثابت التي يهجو فيها مسافع بن عياض، والتي مطلعها:

لو كنت من بني هاشم أو من بني أسد   أو عبد شمس أصحاب اللوى الصيد

والتي كتبها الباحث بطريقة فضائية (أي تراعي فضاء القصيدة)[19] مع الانضباط لقواعد البلاغة العربية، التي قننت أنواع التجنيس، أو منحت لبعضه أسماء أخرى عندما يتعلق الأمر بعلاقة القافية بباقي أجزاء البيت الشعري كما هو الشأن مع «التصدير» الذي يشكل لدى الباحث تجنسياً مع فارق واحد هو ارتباطه «بموقع محدد، أي وقوع طرفه الثاني في القافية ضرورة»[20].

وعموماً، إن فضاء التوازن الصوتي لم يخرج من دائرة البديع، كما نظرت له البلاغة العربية، وهو ما يمكن ملاحظته خلال الفصل الثلاثي من الأطروحة، إذ ظل نمط القراءة البلاغية للنص الشعري مطابقاً لما تعورف عليه من عناية بإيراد صور التوازن دون الزيغ عن المصطلح البديعي القديم كالتجنيس والتصريع والترديد والتشطير، وغيرها مما يزخر به كتاب «البديع» لابن المعتز، و«تحرير التحبير» لابن أبي الإصبع المصري.

3 - الاقتضاء والإدماج والفاعلية الشعرية:

إن محاولة الدكتور العمري تحيين المادة البلاغية القديمة التي تستند إلى النص في نشأتها، جعلته أحياناً لا يغير إلا أسماء المصطلحات القديمة مع الحرص الشديد على إيجاد مسوغات فنية أحياناً، ودلالية أحياناً أخرى.

وسوف يتضح ذلك أثناء تناوله لمفهوم «التضمين» لدى البلاغيين وطبيعته. أي: هل هو عيب يعتري الشعر أم أداة فنية تروم كسر رتابة النظم؟ وهذا السؤال له ما يبرره، فالقصيدة في نظر الباحث كل لا يتجزأ. ولأن التعارض بين التصورين لا يقوم لديه، فإنه يحاول أن يزيل «تهمة العيب» ويرسخ فنية التعبير بالحديث عن «الاقتضاء» و«الإدماج» على اعتبارهما من القرائن المنشطة للفعالية الشعرية، على الرغم من الفصل بين المتلازمين، وعلى الرغم من محاربة البلاغيين للتضمين وسعيهم إلى تحقيق التوازن بين التمفصل والتقطيع.

وإذا كان التضمين محاطاً بكثير من القيود البلاغية، فإن الدكتور العمري يحرره منها ويعتبره «داخل البيت مجالاً متحركاً وحيوياً»[21].

«ففي البيت كل أسباب الحياة»[22]، وداخله تجري حوارات بناءة بين النظم والدلالة.

كانت الانطلاقة – إذن – من هذه التصورات التي تحكم أطروحة الأستاذ حتى نتمكن من ضبط إيقاع القراءة البلاغية، خصوصاً وأن الأطروحة التي دافع عنها تشكل قطب الرحى في مشروعه الرامي إلى إعادة صياغة المادة البلاغية وكشف الحجاب عن المستور منها ودعم المهمل على الخصوص.

وإذا كانت الموازنات الصوتية هي الأرضية التي انطلق منها ليعيد بناء صرح البلاغة العربية، فإنه جعل ذلك مرجعاً «نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية»[23].

ويشكل كتابا «الموازنات الصوتية» و«اتجاهات التوازن الصوتي» حلقة مكملة. ولا غرو فالدرس البلاغي لديه يحكمه نمط موحد من القراءة يتفرع إلى قسمين ويحمل همين:

أ – هاجس التأريخ للبلاغة العربية.

ب – سلطة الحداثة (التجديد).

ولم يكن هذا التفريع مستمداً من فراغ. بل خبرناه من خلال قراءتنا لأعمال محمد العمري، حتى إنه أفصح عن ذلك، إما بشكل ضمني من خلال التزامه بقراءة الدرس البلاغي القديم مع مراعاة التسلسل الزمني في استحضار المؤلفات، أو بشكل صريح عندما أعلن أنه بصدد «كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية» في كتابه «الموازنات الصوتية».

والواضح من هذه العناية أنه أراد الانطلاق من الاتجاه المعاكس لنمط القراءة البلاغية لدى القدماء. وليس عن طريق ابتداء شيء لم يسبق إليه، ولكن بواسطة ربط الموازنات الصوتية بالدلالة حتى يضمن لها مكاناً داخل التراتبية البلاغية التي صنفت الدرس البلاغي إلى معان وبيان وبديع، ويرتفع بالموازنات من الموقع «الهامشي» الذي تحتله إلى موقع لا يقل عما «للبيان» و«المعاني»، خصوصاً وأن «هذا الموقع الهامشي الذي احتلته الموازنات ناتج عن الاستراتيجية العامة لنظرية المعنى التي ولدت في أحضان نظرية الإعجاز»[24].

وهذا النص له أهميته القصوى. فالبلاغة القرآنية لا تضاهى، ولأن القرآن الكريم كلام الله، والشعر دونه مرتبة، كان لزاماً أن يفرق دارسو الإعجاز بين بلاغة القرآن وبلاغة الشعر «ومادام النص القرآني ليس شعراً، ولا ينبغي له أن يكون، فمن المحتمل أن تبنى له بلاغة غير شعرية»[25]، وهي بالذات بلاغة ملاءمة المقال للمقام. فهي وحدها التي «ترضي النص الخطابي النثري أكثر مما تنصف النص الشعري»[26].

وحتى برجوعه إلى ابن سنان الخفاجي وبحثه لديه عن مفهوم للبلاغة، فإنه لم يعثر سوى على فصاحة الكلام وفصاحة المتكلم، وهذه الأخيرة لا تعنى إلا بالخطاب الشفوي الذي يراد منه «إظهار البراعة في المشافهة»[27]، ليجد الباحث نفسه أمام بلاغتين:

أ - بلاغة النص القرآني.

ب - بلاغة الخطاب الشفوي.

وفي كلتا الحالتين تغيب بلاغة النص الشعري، ولم يجد لها الباحث حضوراً إلا في مجال النقد التطبيقي المتذوق للنصوص، وهذا الأخير هو مصدر الأسماء التي وضعها البديعيون، لكن أفضل هذه المصادر يقف عند حدود الجمع ولا يصل إلى مستوى البحث في الأنساق وتفسير الظواهر[28].

وكان هذا الاعتبار منطلقاً لإعادة قراءة الموازنات الصوتية مع التركيز على ما أهمله القدماء، أي «الأنساق وتفسير الظواهر»، ليظل المصطلح البديعي حاضراً لدى الدكتور محمد العمري لا يغادره إلا ليعود إليه، دون الزيغ عن الشواهد الشعرية المتداولة في الحقل البلاغي العربي عموماً، لكن هذه المرة باستحضار النص والمرسل والمتلقي في إطار ما يسمى بالبلاغة العامة.

ويتجلى ذلك على الخصوص في كتاب «اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي» والذي يشكل منحى آخر لتدعيم الاتجاه الجديد، أي: «البلاغة العامة»، في سبر أغوار النص. وقد كان هذا الكتاب فضاء للتجريب والتطبيق، لا يخرج عن المسار العام الذي حكم مشروعه البلاغي، أو لنقل نمط القراءة البلاغية لديه. ذلك النمط الذي يستند إلى النص في إثارة القضايا وتفسير الظواهر، مع الالتزام بتفعيل دور التوازن الصوتي ونفض غبار الإهمال الذي لقيه، سواء من قبل المهتمين ببلاغة القرآن أو بلاغة الخطاب الشفوي، وذلك عن طريق ضبط مستويات التكامل والتراكم والتفاعل، وهي نفسها فصول كتابه «اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر»، وتصب كلها في نسق ربط الموازنات الصوتية بالوسائل الشعرية الأخرى التي تبنى عليها أدبية النص الشعري عموماً.

الهوامش

1) البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، ط 1، إفريقيا الشرق، بيروت 1999.

2) نفسه، ص: 5.

3) نفسه، ص: 6.

4) البلاغة العربية، ص: 33.

5) يمكن اعتبار أطروحة الباحث «تحليل الخطاب الشعري» نموذجاً لذلك، وأيضاً كتابي: «الموازنات الصوتية»، واتجاهات التوازن الصوتي.

6) البلاغة العربية، ص: 41.

7) نفسه، ص: 41.

8) البلاغة العربية، ص: 58.

9) نفسه، ينظر المبحث المتعلق بالبلاغة والاختيار الشعري ابتداء من ص: 64.

10) نفسه، ص: 84.

11) تحليل الخطاب الشعري، الكثافة، الفضاء، التفاعل، ص: 6.

12) تحليل الخطاب الشعري، ص: 12.

13) كان موضوعها: «تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر: الكثافة الفضاء التفاعل.

14) تحليل الخطاب الشعري، ص: 14 وما بعدها.

15) نفسه، ص: 5.

16) تحليل الخطاب الشعري، ص: 146-147.

17) نفسه، ص: 147.

18) نفسه، ص: 147.

19) نفسه، ص: 149.

20) تحليل الخطاب الشعري، ص: 172.

21) **نفسه، ص:** 265-266.

22) **تحليل الخطاب الشعري، ص:** 266.

23) **ذيل عنوان كتابه «الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية» بهذا الوصف.**

24) **الموازنات الصوتية، ص:** 35.

25) **نفسه، ص:** 35.

26) **نفسه، ص:** 35.

27) **نفسه، ص:** 36.

28) **الموازنات الصوتية، ص:** 37.

29) **ينظر القسم الثاني من كتاب الموازنات، والمتعلق بمفهوم الموقع، ابتداء من ص:** 33.

* * *

الانزياح المنطقي من منظور جماعة «مو»

الحســن بـواجــلابــن

مضايق الترجمة:

تتيح الترجمة معرفة ما لدى الأمم الأخرى، علاوة على الانفتاح على الآخر. وتزداد أهمية المترجَم إذا كان ممنهجاً ، فالترجمة وسيلة من وسائل حوار الثقافات.

ومن يُقْدِم على الترجمة، يجد نفسه في مضايقها، حيث استبداد التداخل اللغوي وفاشستية الخصوصية اللغوية للنصين: الأصلي والمستقبِل. ويعنُّ السؤال المركزي: كيف أنقل نصاً نشأ في حضارة مختلفة إلى بيئة مخالفة دون أي تحريف؟ إنها عملية شاقة ومحفوفة بالمزالق، ويكتنفها سياق المغامرة.

وما حدود استفادة الثقافة المستقبِلة؟ وما الغاية من تجشم عناء الترجمة؟ إلى غير ذلك من الأسئلة التي تتناسل وتتكاثر أمام كل مترجم. وأراني مجبراً على إنجاز عبورين:

- الأول: قراءة النص الأصلي، ويتعلق الأمر بجهود جماعة «مو» البلجيكية من خلال كتابها (rhétorique générale)، وهو عبور من الثقافة العربية إلى الثقا فة الفرنسية، أي من لغة إلى لغة ومن البلاغة العربية إلى البلاغة الفرنسية الحديثة التي استعانت بمناهج اللسانيات لإعادة ترتيب بيت البلاغة.

– الثاني: نقل النص الأصلي إلى اللغة العربية وفق مقتضيات اللغة العربية وخصائصها، وتبعاً لمفاهيمها البلاغية المناسبة لمفاهيم البلاغة – اللسانية الغربية.

هناك حركات تأملية تنتظم في أولية تتراءى كحركتي المد والجزر، وهي الموجِّهة لعملية الترجمة.

1 - جهود تجديد الإرث البلاغي:

تعرضت البلاغة الغربية القديمة لعدة تغييرات جوهرية تبعاً للحاجة الملحة للمجتمعات، بدءاً باليونان والرومان إلى العصور الكلاسيكية[1]، حيث تبوأت البلاغة الصدارة في مجموع العلوم، وتصدرت البناء الثقافي الغربي القديم. وفي أتون تلك السيادة نلفي مختلف الإيديولوجيات والموضوعات التاريخية والأدبية، فاعتنت البلاغة في بداية الأمر بدراسة كيفية الإقناع، ثم اهتمت بعد ذلك بكيفية إنشاء خطاب جميل. وطفقت تتخلى عما يخدم الخطابة، «لتجعل من الأدب موضوعها المفضل. وبعد ذلك، أخذت البلاغة تضيق من حقل اهتمامها شيئاً فشيئاً... لتتحول في الأخير إلى فن الأسلوب. وشهد القرن التاسع عشر آخر البلاغات الكبيرة (وبلاغة «فونطاني» مثال من أهم أمثلة ذلك)، واختلفت البلاغة عن التعليم كنظرية ضرورية»[2].

انحصرت جهود البلاغيين القدماء في التصنيفات والتقسيمات مما حول البلاغة إلى قوالب جامدة لا تعير الإلهام الفردي أي اهتمام، لذا ستعلن مدرسة الرومانسية في فرنسا ثورتها على البلاغة.

الشعرية البلاغية – اللسانية:

انطلق رواد ذلك الاتجاه من معطيات البلاغية الكلاسيكية (وفي مقدمتها الموروث البلاغي الأرسطي ومفاهيمه الإجرائية)، وتحليلات البنيوية اللسانية

(وفي صدارتها جهود ياكبسون). يندرج في هذا المجال «كبدي فاركا» في مؤلفه (ثوابت القصيد)[3] (1963)، وجان كوهن في كتابيه (بنية اللغة الشعرية) (1966)، ثم (اللغة الرفيعة)[4] (1970)، وجماعة «مو» في كتابيها (البلاغة العامة) (1970) ثم (بلاغة القصيدة)[5] (1977)، و«مولينو» و«طامين» في كتابهما (مدخل إلى التحليل اللساني للشعر)[6] (1982).

لقد اهتم هؤلاء الدارسون الشعريون بمسألة انزياح الشعر، وبحثوا عن النسق الذي تنتظم فيه مختلف الصور وكل ما يكفل تفسير الانزياح.

2 - إسهام جماعة «مو»:

من الإسهامات المجددة للبلاغة التقليدية ما قدمته جماعة «مو» في كتابيها، يعنينا أولهما وهو (البلاغة العامة) العمل المنهج الذي زاوجت فيه الجماعة بين التنظير المتماسك وقابلية التطبيق، بين وضع الأسس اللسانية للانزياح وتفسير مختلف انزياحات اللغة الشعرية والخطاب السردي ومحسنات التحاور خلال التواصل. إسهام تغيت الجماعة من خلاله رد الاعتبار للبلاغة، وجعلها قادرة على كشف شعرية مختلف الخطابات الأدبية، والمسرحية، والسينمائية.

2-1 - هدف الشعرية:

انطلقت جماعة «مو» من المنجز في البلاغة القديمة، وهو تصنيف مختلف صور الانزياح وترتيبها، وأثارت البياض الذي ساد الدرس البلاغي، حيث «لاحظت أن تحليلات البلاغيين والأسلوبيين السابقين لم تقدم تفسيراً يوضح فعالية النصوص الشعرية وطرائق اللغة التي تميز الأدب»[7]، لذا حددت الجماعة الأدب كتحويل للغة، ووضعت نظرية للانزياح تضم مجازات اللغة[8]، لتأسيس بلاغة عامة تحلل تقنيات تحويل اللغة وتحريفها، فحددت خصوصيات اللغة الشعرية وسمات بنية السرد عبر مختلف تجلياتها.

2-2 - أجــزاء الكتــاب:

يتكون كتاب البلاغة العامة من مقدمة ضمت المفاهيم الإجرائية كمفهومي البلاغة والشعرية، والانزياح. ويشمل أيضاً بابين:

* أولهما لساني محض اهتم بالبلاغة التأسيسية وجاء في ستة فصول، هي كالآتي:

الفصل الأول: نظرية عامة لمجازات اللغة.

الفصل الثاني: الصيرورات الخطية.

الفصل الثالث: الصيرورات التركيبية.

الفصل الرابع: الصيرورات الدلالية.

الفصل الخامس: الصيرورات المنطقية.

الفصل السادس: مقاربة ظاهرة الايتوس.

* ثانيهما لساني – دلالي اتجه نحو البلاغة العامة، ويتكون من فصلين:

الفصل الأول: محسنات التحاور.

الفصل الثاني: محسنات السرد.

وأشارت جماعة «لييج» في أثناء المقدمة إلى المرجعيات اللسانية والنقدية التي اعتمدتها في بنائها البلاغة العامة، مثل التصنيف النسقي الذي قدمه «فونطاني» لمحسنات الأدب عامة بكتابه (Les figures du discours)، و«إسهام «موريي» المعجمي في مجالي الشعرية والبلاغة من خلال مصنفه: dictionnaire De Poétique Et De Rhétorique، و(دروس في اللسانيات العامة) لـ «سوسور»، وتأثير «بنفنست» و«ياكبسون»، وموجة النقد الجديد وجهود جماعة «تيل كيل» والسميولوجيا والتحليل النفسي، وإنجازات «جان كوهن» بشأن بنية اللغة الشعرية. كما أشارت أيضاً إلى حدود التداخل

والتمفصل بين البلاغة والشعرية، «فيتم الجمع مثلاً بين بلاغة أرسطو وشعريته في كلام واحد. فالبلاغة هي معرفة سبل اللغة التي تميز الأدب، أما الشعرية فهي معرفة المبادئ والأسس العامة للقصيدة»(9).

إن هدف الشعرية هو كشف اختراقات المعيار المستويات: الصوتي، والتركيبي، والدلالي، والمنطقي.

3-2 - المعيار والانزياح:

يعتمد الكثير من النظريات الشعرية الحديثة في تفسير الفاعلية الشعرية على الانزياح. وهو هنا ترجمة لكلمة «Eca rt» فالذي يحدد الواقعة الشعرية في نظر روادها هو انزياحها عن سنن اللغة. والحديث عن الانزياح يفترض وجود أصل ينزاح عنه هو المعيار «la norme».

وبالنسبة لجماعة «مو»، فالعلاقة بين المعيار والانزياح هي التي تحقق واقعة الأسلوب، وليس الانزياح في حد ذاته(10).

والشعر لا يوسس لغة أخرى، وإنما يقوم بتحويل اللغة.

وأثارت جماعة «مو» صعوبة تعترض معالجة مسألة الانزياح، وتتجلى في استعصاء تعريف المعيار الذي نعتمده لتعريف الانزياح الذي يتحول بدوره إلى معيار(11).

وسمت الجماعة المعيار درجة الصفر تأثراً بكتاب «رولان بارث» (درجة الصفر في الكتابة) ودرجة الصفر هي «ملفوظات تضم كل الوحدات الدلالية الأساس»(12).

وعرفت الجماعة الانزياح البلاغي «بالتحريف الملموس لدرجة الصفر، وهو ما يطرح مشكلتين:

أولاً: هناك تحريفات إرادية تستهدف إخفاء عجز ألفاظ اللغة.

ثانياً: يجبرنا مفهوم درجة الصفر على تقسيم الانزياح إلى قسمين:

القسم الأول يغطي المسافة التي تفصل الذرات الدلالية الأساس عن المجموعات المعجمية المهيئة، القسم الثاني يغطي المسافة الإضافية التي تم قطعها هذه المرة في مجال لساني، بين تلك المهيئات والوحدات المعجمية المتبناة نهائياً.

ونعد القسم الثاني للانزياح وحده بلاغياً محضاً»(13).

4-2 - تعريف مجالات الانزياح:

يتخذ الانزياح شكل صيرورات(*): خطية، وتركيبية، ودلالية، ومنطقية.

1-4-2 - الصيرورات الخطية:

درست الجماعة الانزياح الصوتي ضمن الصيرورات الخطية، وهي ترجمة لـ «métaplasmes»(14) أي «العملية التي تحرف الاستمرارية الصوتية أو الكتابية للإرسالية، يعني الشكل الذي يتخذه التعبير كتجسد صوتي أو كتابي داخل تلك الاستمرارية الصوتية، لا يظهر التحريف المؤسس على الفونيمات إلا انطلاقاً من دمجه ضمن الوحدة أو الوحدات العليا»(15).

فالصيرورات الخطية هي كل ما من شأنه أن يحدث تغييراً يلحق الجانب الصوتي من الكلمة. وقدمت جماعة «مو» نماذج تصنيفية الصيرورات الصوتية، فنلفي:

1 – **انزياح الحذف**: بإمكان الحذف أن يمارس تأثيراته على المستوى تحت – اللساني – ويتجلى في حذف حرف من كلمة (مثل الترخيم).

2 – **انزياح الزيادة**: زيادة حرف أو تضاعف الوحدات الصوتية داخل الكلمة.

3 – **انزياح الحذف – الزيادة**: يلحق تغييره عدة صويتات وأصغر وحدة وهي الفيمات.

4 – **انزياح التبادل**: ويتمثل في القلب»(16).

2-4-2 - الصيرورات التركيبية:

درست جماعة «مو» الانزياح التركيبي خلال معالجتها الصيرورات التركيبية، وهي ترجمة لـ «métataxes»[17].

وترى الجماعة أنه «بارتكاز الصيرورات التركيبية على شكل الجمل، فهي تحيل إلى نحو، يستلزم ذلك إذن أن نعود إلى المعيار النحوي لنحاول تحديد درجة صفرها»[18].

واستوحت الجماعة تصورها للنحو من اللسانيات التوزيعية، وقدمت نماذج تصنيفية للصيرورات التركيبية بالعمليات اللغوية السابقة، لكنها انزياحات جديدة حيث نجد:

«**أ – انزياح الحذف**: مادام المعيار هو جملة دنيا ومركبات تتحدد بحضور بعض المركبات وبعض المورفيمات، فكل مس لتلك المجموعات يوازي حذفاً وقد يشكل مجازاً»[19].

وينقسم الحذف إلى قسمين: حذف جزئي كالنحت، وحذف كلي كالإضمار، وحذف النسق.

«**ب – الزيادة، وتشمل:**

1 – منح الأسبقية للعناصر الثانوية.

2 – تمديد العلاقات وتأخير الصلة بين العناصر الأساس.

3 – زيادة بنية خاصة إلى البناء العادي لإثارة الانتباه إلى الإرسالية»[20].

وميزت الجماعة بين الزيادة البسيطة، حيث يتم جمع عدة عناصر إلى ما تسميه المركبات المغلقة، والزيادة المتكررة، إذ تعتبر كل تكرار للكلمة صيرورة تركيبية. وهنا يجب تمييز التركيبي من الدلالي بوضوح. ومن الزيادة المتكررة الربط المضاعف»[21].

«**ج – الحذف – الزيادة**: وتقتضي هذه العملية اللغوية المزدوجة» «استبدال

عنصر فئة بعنصر فئة أخرى»[22]. والاستبدال إما جزئي، إذ «يدل المجاز المركب على كل نقص بلاغي في قواعد الائتلاف بين المورفيمات والمركبات»[23]. أو كلي «ويعوض عنصراً ينتمي إلى فئة بعنصر مقترض من فئة أخرى»[24].

د – **التبادل**: ترى الجماعة أن التبادل «يغير نسق ترتيب المركبات داخل الجملة ونسق المورفيمات داخل المركب. وذلك النسق هو الحقل المفضل للصيرورات التركيبية، لأنه يمكن من الانكباب على عدة مجازات»[25].

ونجد ضمن التبادل «ثلاث مجموعات وثلاثة توجهات:

1 – **الفصل**: ويشمل كل حالات الفصل بين متلازمين، مثل إحداث التفريق بين مورفيمين بإدراج عنصر أو عناصر أخرى.

2 – **التقديم والتأخير**: حيث يتم نزع عدة عناصر من المتوالية لإقحامها خارج مكانها العادي.

3 – **قلب قانون ترتيب الكلمات** بجعلها تغتصب أماكن ليست لها»[26]. وهو ما يفضي إلى التقديم والتأخير.

3-4-2 - الصيرورات الدلالية:

اهتمت الجماعة بالانزياح الدلالي خلال تدارسها الصيرورات الدلالية وهي ترجمة لـ «métasémémes»[27]، وتهتم بدراسة تغيرات المعنى، «وهو ما يثير مشكل المعنى، وهو مشكل رئيس ليس بالنسبة للبلاغة فقط، بل بالنسبة لكل علم أو فلسفة اللغة»[28].

وعرفت الجماعة الصيرورات الدلالية «باعتبارها المجاز الذي يعوض وحدة دلالية بأخرى»[29].

ولتحليل مختلف الصيرورات الدلالية، اعتمدت الجماعة تفكيكها إلى وحداتها الصغرى، سواء تعلق الأمر بالمجاز المرسل، أم بالاستعارة، أم بالكناية.

1 - المجاز المرسـل:

وينقسم إلى قسمين: مخصص ينطلق من الكل إلى الجزء، ومعمم يتجه من الجزء إلى الكل 30.

2 - الاستعارة:

بالنسبة لجماعة «مو» ليست الاستعارة استبدالاً للمعنى فحسب، بل هي تغيير للمحتوى الدلالي لتعبير ما، وهذا التغيير محصلة لاجتماع عمليتي زيادة وحذف الذرات الدلالية»[31].

وتعتبر الجماعة الاستعارة حاصل مجازين مرسلين، وهو ما يتيح إمكانية تفكيكها.

3 - الكناية:

على الرغم من إقرار جماعة «مو» بتعارض الكناية والاستعارة، فقد وضعت الكناية في الخانة ذاتها، أي جعلت الكناية تنتظم في الخانة نفسها التي تندرج فيها الاستعارة[32].

وأوردت الجماعة تعريف «أولمان» الكناية، فهي «تحويل الاسم بوساطة مجاورة المعاني، كانت تلك المجاورة مكانية، أو زمنية، أو سببية»[33].

2-4-4 - الصيـرورات المنطقيـة:

عالجت جماعة «مو» الانزياح المنطقي خلال اهتمامها بالصيرورات المنطقية وهي ترجمة لـ «Métalogismes»[34].

«في تعبير «هذا القط نمر»، تقترن الاستعارة بالمبالغة، وتشترك

الصيرورتان: الدلالية والمنطقية في عبارة واحدة، أن تكون هناك استعارة، أمر غير مشكوك فيه (..) لكن من الواضح أيضاً أن استعمال اسم الإشارة يرسلنا إلى خارج اللغة.

قد يتضمن التعبير الصيرورة المنطقية فقط، وهي في هذه الحالة خالصة، وقد يشتمل التعبير على الصيرورة المنطقية إلى جانب الصيرورة الدلالية، وهي في هذه الحالة صيرورة منطقية تشاركية.

وسواء كانت الصيروة المنطقية خالصة أو تشاركية، فإنها تستطيع أن تغير رؤيتنا إلى الأشياء، لكنها لا تزعج المعجم. على العكس من ذلك، فالصيرورة تتحدد في إطار لغوي لا تضعه مثار تغيير.

في حالة الصيرورة المنطقية، يلزم أن نفهم الكلمات في إطلاقها الحقيقي ونفحص المرجع»[35].

نستخلص إذن أن فهم الصيرورات المنطقية مرتبط بمعطيات خارج - لسانية، وخلالها يكون المعيار هو المرجع.

والصيرورة المنطقية هي كل صيرورة تهتم بتحويل القيمة المنطقية للجملة، حيث يتم خرق معطيات الواقع.

بين البلاغة القديمة والبلاغة العامة:

«عادت الجماعة إلى تعريف «فونطاني» الصيرورة المنطقية، فلم يسعفها المفهوم، فاستعادت التحديد الذي قدمه «جيرار جنيت» ومفاده أن الصيرورات المنطقية تقتضي مجالاً خارجياً بين الدليل والمرجع»[36].

وأشارت الجماعة إلى المهمة الأساسية التي اضطلعت بها الصيرورات المنطقية داخل بلاغة تطمح لأن تكون عامة ومتخلصة من العوائق الإبستمولوجية التي عرقلت تطور البلاغة التقليدية»[37].

«إن الصيرورات المنطقية بوجه خاص طرائق، عمليات، مناورات تستطيع تجاوز عملية مما تقدمه الصيرورة الدلالية، وتستطيع أيضاً الاستغناء عن الصيرورة الدلالية وإن كان ذلك حالة أقل شيوعاً»[38].

المنطق والصيرورة المنطقية:

«يحرص المناطقة على التسليم بوجود ملفوظات صحيحة تركيبياً بالرغم من تجردها من المعنى.

قال «رودولف كرناب»: «سيزار عدد أولي».

مادام المعنى وحده هو ما يعني المناطقة، فملفوظات من قبيل «سيزار عدد أولي» لن تعنيهم إلا خلال المهلة التي سيستغرقونها لتوضيح أنها مجردة من المعنى. إذا كانت كذلك مجردة فمرد ذلك، تبعاً لهؤلاء الكتاب، أن تلك الجمل تنتهك المقولات المنطقية. العدد الأولي خاصية بالنسبة للأرقام، ولا نستطيع إسنادها أو رفض إسنادها للشخصيات.

ما يحكم عليه المنطقي هو بالضبط ما يعني البلاغة»[39].

«في كل الحالات، يتعلق الأمر بتقديم حقائق، وكأنها تنتمي إلى مقولة منطقية، وهي في حقيقة الأمر تنتمي إلى مقولة أخرى.

وما يحكم عليه المنطقي بالخطأ والصحة معروف من لدن البلاغة التي تبذل قصارى جهدها لتمييز المجاز من الخطأ واللامعنى.

هناك ملفوظات تهم المنطق والبلاغة على حد سواء. بإمكان المنطقي أن يرفض مجاراة الشاعر عندما يزعم أنه توجد عطور خضراء كالمراعي، أو أن الأرض ما هي إلا صحيفة شاسعة الأطراف منشورة [..] نظير هذا الملفوظ الذي رفضه «كارناب»، استردّه راسل «باسم الإمكانية المنطقية»[40].

يظهر من هذا النص أن اللبس يحف بالجملتين الشعريتين، وتدخل كل

منهما في باب ما احتمل واحتمل: تحتمل الصدق كما تحتمل الكذب، أي أنها صحيحة أو لاحنة.

واللبس الذي يخامر الجملة يحاكمه المنطقي ويعتبر المعنى وهمياً زائفاً، في حين أن البلاغي يسترد المعنى.

«العملية خارج لسانية التي ينكب عليها المنطق يثبت حقيقة أو خطأ جملة هي التي تستعملها البلاغة لإثبات الخطأ الملازم للصيرورة المنطقية»(41).

الصيرورات المنطقية ومحسنات الفكر:

عرضت الجماعة رأي «جينيت» بشأن إمكانية ترجمة الصيرورة الدلالية، وهو ما لا يتاح دون فقدها المعنى وبعض دلالات التضمين التي تكونها. الصيرورة المنطقية قابلة للترجمة، لكن سواء ترجمناها أم لا، فإنها تحافظ على معناها»(42).

الأحرى أن نقول: إن الصيرورة المنطقية تتأبى على الترجمة مادامت تشبه محسنات الفكر الخاضعة لقواعد النحو، والتي قال عنها «فونطاني»: إنها «مستقلة عن الكلمات، وعن العبارة والأسلوب، ولا تبقى على حالها من حيث العمق ومن حيث الجوهر مع أسلوب، ومع عبارة، ومع كلمات مختلفة تماماً»(43)(44).

امتداد الصيرورات المنطقية:

يتفرع امتداد الصيرورة الدلالية عن تعريفها الذي يقضي بتعويض مجموعة وحدات دلالية بأخرى.

بخلاف تعريف الصيرورة المنطقية، فهو لا يجلب أي حد للامتداد، فإذا لم تؤثر الصيرورة المنطقية إلا في كلمة واحدة (وهي حالة عدة مبالغات وعدة

إشارات مثلاً)، فإن محتواه الدلالي قد يظهر محرفاً.. تنتهك الصيرورة المنطقية العلاقة العادية بين المفهوم والشيء المدلول، المعيار المستدعى هنا مرتبط بلغة صادقة»(45).

التفكيـك:

من أجل كشف الخطأ المميز للصيرورة المنطقية، «يجب استدعاء الواقع، ومواجهة الدلائل ومرجعها»(46).

«وإذا كانت كل عملية بلاغية ترتكز على إمكانية تفكيك الخطاب إلى وحدات، يمكن أن نتساءل: ما عساها أن تكون الوحدات المؤهلة للتفكيك في الصيرورة المنطقية مادام يحرف المرجع والسياق؟ لكن نرى أن العناصر المفككة لا يمكن أن تكون إلا لسانية، لأن الطريقة الوحيدة في هذه الحالة للتأثير على المرجع هي التأثير على اللغة»(47).

«ترتكز تلك العملية إذن على وحدات دلالية، لكن دون أن تفضي إلى تحريف سنن اللغة.

وقدمت جماعة «مو» جدولاً يميز بين الصيرورتين: الدلالية والمنطقية. وعقدت مقارنة بين المقاييس المميزة لها بوساطة الجدول الموضح الآتي:

المقيـــاس	الصيرورة الدلالية	الصيرورة المنطقية
اللساني		
1. ميدان التحريف	سنن اللغة	العلاقة و/أو
2. الامتداد	كلمة	بالمرجع
المنطقي		
1. القيمة	غير صحيحة، غير كاذبة	خاطئة
2. الكمية	عام وخاص	خاص
الانطولوجي	غير ظرفي	ظرفي

وتخضع الصيرورة المنطقية للعمليات اللسانية نفسها التي خضعت لها الصيرورات السابقة: الخطية، التركيبية، الدلالية، بحيث يتم قلب معطيات الواقع بالحذف، والزيادة، والحذف – الزيادة، والتبادل»[48]، فنجد المجازات الآتية:

1 – **الحذف**، وهو قسمان:

1-1 – **جزئي**: وحيث يتم حذف جزئي للذرات الدلالية، وذلك هو التلطيف: نقول أقل لنقول أكثر.

2-1 – **كلي**: وخلاله يتحقق حذف كلي للعلامات، وذلك هو السكوت، مثل سكوت الحكومة وسكوت الصحافة»[49].

«وعندما يصادف السكوت قطيعة الخطاب، فإنه يأخذ اسم التكتم، وإذا كانت تلك القطيعة مؤقتة، تعلق الأمر حينئذ بالقطع»[50].

2 – **الزيادة**: وهي قسمان:

1-2 – **زيادة بسيطة**: تتجلى في المبالغة، إذ نقول أكثر لنقول أقل.

إذا كان بمقدور التلطيف أن يؤدي إلى الصمت، فإن المبالغة لا تبدو بحدود معينة، أن نتخيل «سيرانو» الذي أنهك كل اللغات المعروفة ليحتفل بنبالة أنفه[51].

بيد أنه توجد طريقة مبالغ فيها لمعالجة التلطيف. هكذا مُرائي يقضي حياته في المعبد وهو يردد: «ما أنا إلا صياد فقير»، وهو يعرف أنه مرتد غني.

ويمكن للصمت أيضاً أن يكون مبالغاً فيه أمام بعض العروض المسرحية أو تحت تأثير هزة نفسية قوية، حيث يلوذ متكلم فجأة بالصمت[52].

2-2 – **زيادة متكررة**: تؤدي الزيادة إلى التكرار. وعندما تضخم المبالغة أو التكرار الحدثَ وتصعد الأشياء فإنها تصير حشواً.

ومن محسنات التكرار، الطباق: أ ليس هو لا أ.

من أمثلة الطباق: «ترتفع الأثمنة ويتناقص المسافرون». الطباق حصيلة مبالغتين حيث لا تغير أي واحدة منهما معنى الكلمات، لكن المبالغتين والطباق، نتيجتهما، حققوا بواسطة الانزياح مواجهة بين مرجع، يجب ألا يُغفل عنه، واللغة التي تضيف ذرات دلالية مواتية لوصف مقصدية واقعية.

لنستعد مثال «هيجو»:

«وسترد إلى قبري

ما قدمته لمهدك»

لنترك جانباً الصيرورات الخطية (قبري – مهدك) والصيرورات الدلالية (الكنايتان: قبر، مهد)، سنجد خمس طباقات:

أنت	المستقبل	ردّ	قبري
أنا	الماضي	فعل لأجل	مهدك

السلسلات الطباقية موحدة مع ذلك بالمحور الدلالي نفسه: الارتباط مرسل – متلقي من جهة، وخصوصاً الاسم الموصول الذي وصل اللفظين الوحيدين اللذين لا يدخلان في المطابقة[53].

3 – الحذف – الزيادة: ينقسم أيضاً إلى قسمين:

3-1 – جزئي: ينحصر في التورية التي تتنوع، فتكون تلطيفاً أو مبالغة. نستطيع أن نقول أكثر أو أقل لكن في آن واحد.

3-2 – كلي: يتجلى في التمثيل «L'allégorie» الذي يتألف عادة من استعارات، لكن يمكن أن يرتكز أيضاً على مجازات مرسلة مخصَّصة»[54].

تتاخم التورية السخرية عندما يتحقق الإبدال لفائدة السلبية.

سنقول سخرية عن كاتب ضعيف إنه جدير بالتقدير.

نستطيع قوله أيضاً جدياً بالتورية. شكلياً، يمكن أن تختلط الصيرورتان المنطقيتان، لكن السخرية توضح أحسن أي مسافة يمكن أن نأخذ بشأن الأحداث لأنها تنكرها في معظم الأحيان»[55].

«بين السنن والشيء هناك مستويات متنوعة للوصف ممكنة بحيث إن الحد بين الصيرورات الدلالية (تحريف السنن) والصيرورات المنطقية (كتحريف السياق خارج لغوي) يغدو نسبياً، لكن ذلك مجرد صدى بلاغي لمشكل من المشاكل الأساس لعلم الدلالة.

فبعض التلطيفات المتواترة كثيراً تنشأ بواسطة الحذف – الزيادة، «اذهب لا أكرهك البتة (كورني)، وهي تلطيفات قريبة من السخرية والطباق، لكنها تستحق بدون شك وضعاً خاصاً بالقدر الذي تنشأ فيه عن سلب مزدوج، ولاحظ «تودوروف» بأن تلك التلطيفات ترتكز على بيان الفرق بين السلب النحوي والسلب المعجمي والذي هو التعارض»[56].

«هل رأيت هذا الغليون؟ جيد هذا ليس غليوناً» قالت لنا «ماكريت» بسخرية. لو أنها دعتنا لننظر في رسمها «شيئاً كالغليون» (صفارة صيد، مدخنة..) لأدركنا لعب الكلمات، لعباً بين الكلمات يتغيَّى أن يجعلنا ننسى أنها لها معنى محدد، ولرأينا أنه كان ينزع للعلامة اللغوية بين الذرات الدلالية، ليضيف إليها ذرات أخرى، ويركب هكذا مدلولاً جديداً. لكن مفارقته أكثر من لعب لفظي.

ترد قيمة المفارقة من لدن المسار الذي تفرضه من اللغة إلى المرجع، ومنه إلى اللغة. ليس هناك استبدال بسيط للذرات الدلالية، بل حذف بواسطة انحراف اللغة وانحراف عناصر الواقع التي يلزم عدم رؤيتها»[57].

«ليتم إنكار وجود صيرورات منطقية لزم نفي وجود الواقع. ولمعرفتها

يكفي التأكيد على أن واقعاً ما، كيفما كان، يفرض نفسه على اللغة التي تسلّم به، على الرغم من أن هذه اللغة تتعالى على الواقع أو تصبو إلى تغييره»[58].

4 - **التبـــادل**: «يصعب أن نذكر أمثلة للتبادل في إطار الصيرورات المنطقية، يمكن أن نجعل عناصر الواقع تتبادل. طبعي غالباً أن نقدم النتيجة عن السبب.

لا تكون الصيرورة المنطقية واضحة إلا إذا أقدمنا، مثلاً، على حكي حياة رجل من المهد إلى اللحد.

يظهر أنه من الضروري بالنسبة لشاعر لا يكتفي بغناء الطبيعة وإنما يسعى إلى تغييرها، يبدو ضرورياً استعماله للتبادل في إطار الصيرورات المنطقية.

قال «ميشو»:

«لقد كنت فيما مضى عصبياً جداً، وها أنا ذا الآن.

في حالة مزاجية جيدة:

أضع التفاحة على الطاولة، ثم أضع نفسي داخل

التفاحة، يالها من طمأنينة»[59].

وتأسيساً على ما تقدم، يتضح أن الصيرورة الدلالية على المعنى الحقيقي، في حين ترتكز الصيرورات المنطقية على الإطلاق الحقيقي للمعنى. الأساسي هو التمييز بين الصيرورتين.

إن تغيير المعنى والتحريف الذي يعتبر مقاييس خاصة بالمجاز والمحسن لا يدرك الصيرورة المنطقية، فالمنطق يخرق المجاز ويجافيه.

وتضمن الشعر العربي القديم شواهد عديدة للحذف والزيادة والتقديم والتأخير والإبدال والقلب المكاني وغير ذلك، فذكر النقاد العرب أمثلة شعرية للإغراق والمبالغة والغلو وتأكيد المدح بما يشبه الذم وتأكيد الذم بما يشبه المدح والمحتمل للضدين وتجاهل العارف والتورية والاستعارة التهكمية وغير ذلك.

وقد خصصت دراسة مستقلة لكل ذلك اعتماداً على ما قدمته جماعة «مو» بشأن الصيرورات المنطقية. وهي دراسة تلي هذه الترجمة، وتبين حدود استفادة التراث البلاغي العربي من الوصف الممنهج الذي قدمته جماعة «مو» لمختلف الصيرورات، دون أن أبعد محسنات خرق المنطق الواردة في البلاغة العربية من سياقها التاريخي ووظائفها وتوجهاتها الدلالية في حنايا القصائد.

الهوامش

1) لمعرفة المسار التاريخي للبلاغة الغربية من القرن الخامس قبل الميلاد إلى التاسع عشر، يُنظر مبحث «رولان بارث» (البلاغة القديمة) في كتابه: L'aventure sémiologique, p: 86-89.

2) Ozwald Ducrot & Todorov: Dictionnaire Encyclopédique Des Sciences Du Langage, P: 100.

3) Kibedi Varga: Les Constantes Du Poéme. picard. 1977.

4) بنية اللغة الشعرية، مترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء 1986.

5) Groupe "MU": Rhétprique Générale. Paris. ed. Larousse. 1970, Rhétorique De La Poésie. Bruxelles. ed. Complexe. 1977.

6) Molino Et Tamine: Introduction ALanalyse Linguistique Del La Poésie. P.U.F. 1982.

7) البلاغة العامة: 13 و14، من نماذج الأدب التي تقصد جماعة «مو» ديوان «بودلير»: (أزهار الشر) ورواية «فلوبير» (Madame Bovary).

8) يُنظر البلاغة العامة: 22.

8) يُنظر البلاغة العامة: 22.

10) يُنظر البلاغة العامة: 22.

11) المرجع السابق: 17.

12) المرجع السابق: 36.

13) المرجع السابق: 41 و42.

*) استعملنا مصطلح الصيرورة، لأن علماء النحو العربي وظفوه للدلالة على التحول من حال إلى حال، ينظر كتاب الشيخ محمد الخضري: حاشية الخضري على ابن عقيل ج 163/2 و168 و178 و180 و182 وينظر أيضاً مؤلف سيبويه: الكتاب ج 70/4 و71.

14) يُنظر البلاغة العامة: من 50 إلى 66.

15) البلاغة العامة: 50.

16) البلاغة العامة: من 54 إلى 66.

17) **يُنظر البلاغة العامة:** من 67 إلى 90.

18) **المرجع السابق:** 67.

19) **المرجع السابق:** 72.

20) **يُنظر البلاغة العامة:** 76.

21) **يُنظر البلاغة العامة:** 77 و78.

22) **البلاغة العامة:** 78.

23) **نفســــــــه.**

24) **البلاغة العامة:** 80.

25) **البلاغة العامة:** 82 و83.

26) **البلاغة العامة:** 83 و84.

27) **يُنظر البلاغة العامة:** من 91 إلى 122.

28) **البلاغة العامة:** 91.

29) **البلاغة العامة:** 92.

30) **يُنظر البلاغة العامة:** 102 و103.

31) **البلاغة العامة:** 106.

32) **البلاغة العامة:** 117.

33) **نفســــــــه.**

34) **يُنظر البلاغة العامة:** من 123 إلى 144.

35) **البلاغة العامة:** 124.

36) **البلاغة العامة:** 125.

37) **البلاغة العامة:** 126.

38) **البلاغة العامة:** 127 و128.

39) **البلاغة العامة:** 129.

40) **البلاغة العامة:** 130.

41) **البلاغة العامة:** 131.

42) البلاغة العامة: 132.

43) Les Figures Du Discours, P: 403.

وللمزيد من الاطلاع يُنظر صور الفكر في محسنات الخطاب: من 403 إلى 499.

44) البلاغة العامة: 132.

45) نفســـــــه.

46) البلاغة العامة: 131.

47) البلاغة العامة: 133.

48) نفســـــــه.

49) البلاغة العامة: 133 و134.

50) البلاغة العامة: 134.

51) نص فكاهي معروف تحت اسم حكاية أنف، حيث البطل هو النبيل المتخلق «سيرانو»:

Edmond Rostand: Debergerec Cyranu.

52) البلاغة العامة: 134.

53) البلاغة العامة: 135 و136.

54) البلاغة العامة: 137.

55) البلاغة العامة: 139.

56) البلاغة العامة: 140.

57) البلاغة العامة: 142.

58) البلاغة العامة: 143.

59) نفســـــــه.

ثبت المصطلحات المعتمدة في الترجمة

Adjonction	زيـــادة
Allégorie	تمثيـــل
Allitération	تحريف
Annagramme	قلـــب
Antiphrase	قلب المعنى
Antithése	طباق
APhérés	ترخيم
Articulation	تمفصل
Associée	تشاركية
Axe sémantique	محور دلالي
Catégorie Logique	مقولة منطقية
Causale	سببيـــة
Code	ســـنن
Connotation	دلالة التضمين
Contexte Extra Lingustique	سياق خارج – لغوي
Contiguité	مجـــاورة
Continuité phonique	استمرارية كتابية
Continuité graphique	استمرارية صوتية

Crase	نحـــت
Décomposition	تفكيـــك
Degré zéro	درجة الصفر
Démonstratif	اسم الإشارة
Double négation	سلب مزدوج
Ecart	انزيـــاح
Ellipse	إضمـــار
Enoncé	ملفـــوظ
Etendue	امتـــداد
Euphémisme	توريـــة
Fait	واقعـــة
Fausse	لاحنـــة
Figure	صورة بلاغية – محسن
Figures de La Narration	محسنات السرد
Figures des introlocutours	محسنات التحاور
Hyperbate	تقديم وتأخير
Hyperbole	مبالغـــة
Insertion	إدراج
Ironie	سخريـــة
Jeu demot	لعب لفظي

Langage poétique	لغة شعرية
Langage véridique	لغة صادقة
Linguistique	لساني – لسانيات
Lilote	تلطيـف
Linéaire	خطّـــــي
Logique	منطـــق
Métalangague	لغة واصفة
Métalogisme	صيرورات منطقية
Metaphore	استعارة
Métaplasme	صيرورات صوتية (خطية)
Métaséméme	صيرورات دلالية
Metataxe	صيرورات تركيبية
Mytonomie	كنايـــة
Négation grammaticale	سلب نحوي
Négation Léxicale	سلب معجمي
Norme	معيــــار
Norme Gramaticale	معيار نحوي
Opposition	تعـــــارض
Ordre	ترتيـــــب
Paradoxe	مفارقـــــة

Permutation	تبـــــادل
Pléonasme	حشـــــو
Poéticité	شاعريــة
Polysyndéte	ربط مضاعف
Possibilité Logique	إمكانية منطقية
Référent	مرجـــــع
Répétition	تكـــرار
Réticence	تكتــــم
Sémantique	علم الدلالة – دلالي
Séme	الذرة الدلالية
Sémeme	وحدة دلالية
Séparation	فصـــــل
Séries Antithétiques	سلسلات طباقية
Signe	دليـــل
Signifian	دال
Signifié	مدلـــول
Spatiale	مكانيــة
Suppression	حــــذف
Suppression-adjonction	حزف – زيادة
Suppression Partielle	حذف – جزئي

حذف كلي	Suppréssion totale
مجاز مرسل	Synecdoque
مجاز مرسل مخصِّص	Syncdoque particularisante
مجاز مرسل معمم	Synecdoque généralisante
مركّــــــب	Syntagme
زمنيــــــة	Temporelle
انتهـــاك	Transgression
مجـــاز	Trope
حذف النسق	zeugme

المراجع الأجنبية

•) Cohen Jean: Le Haut langage. Ed Flammarion, 1979.

•) Fontanier Pierr: Les figures du discourse, Flammarion. Paris. 1977.

•) Groupe Mu: Rhétorique générale. Paris. Larousse. 1970.

•) Molino Jean et Tamine Joelle: Introduction a l'analyse de la poésie. P.U.F. 1988.

مراجع الترجمة

•) Doubois Jean et d'autres: Dictionnaire de linguistique. Ed. Larousse. 1973.

•) Ducrot Oswald et Todorov Tzvetan: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Ed. du Seuil. 1972.

•) Morier Henri: Dictionnaire de poétique et de Rhétorique. Presse universitaire de France. 3eme Ed. 1981.

•) Peroutet Claude: Style et Rhétorique. Ed. Nathan. 1994.

في سبيل إيجاد مفهوم واضح للأسلوب

بو معــزة رابــح

ملخــص:

مصطلح الأسلوب من المصطلحات البلاغية التي ارتبطت بالأدب كما ارتبطت بالعديد من الموضوعات اللغوية في الدراسات الحديثة. وقد تعددت تعريفات هذا المصطلح واختلفت الآراء قديماً وحديثاً في تحديد مفهومه حتى أصبح معناه نتيجة لذلك هلامياً غامضاً. وهذه الدراسة تهدف إلى التعرف على مفهوم الأسلوب وعلى طبيعة تكوينه وتكوين عناصره، ثم الوصول إلى تحديد له موحد ثابت، يوفق بين الآراء المختلفة، وذلك من خلال دراسة التطورات التي مر بها هذا المفهوم والتعريفات المختلفة التي طرحت لمصطلح الأسلوب.

ومن خلال دراسة وتحليل المدلول اللغوي لهذا المصطلح سيكون التركيز على أبرز الآراء ووجهات النظر، وبخاصة تلك التي للنقاد والبلاغيين العرب منذ بوادر نشوء البحث النقدي والبلاغي المنهجي العربي حتى ظهور الأسلوب علماً مستقلاً.

مقدمــة:

الأسلوب كلمة مرنة المعنى في تصور كثير من الناس، فهي تستعمل لديهم للدلالة على معان متعددة تتصل بالصياغة اللفظية أو التعبير اللغوي وأداء

المعاني كتابة ونطقاً، أو ترتبط بالثقافة وسعة المعرفة، فترى بعضهم يقول: إن لفلان الكاتب أو المتكلم أسلوباً، ويعني بذلك أنه صاحب أدب جم وثقافة واسعة، أو أنه منمق الألفاظ أو صافي اللغة بديع التعبير طلق لبق إذا تحدث. وقد يقرأ البعض الآخر نصاً أو كتاباً لكاتب، فتغرب عليه ألفاظه وعباراته، أو تغمض عليه أفكاره، فيصفه بأنه معقد الأسلوب. ويقرأ نصاً آخر سهل العبارات واضح المعاني، فيصفه بأنه سلس الأسلوب، وقد تعجبه فكرة النص، فيصفه بأنه ممتع أو رائع الأسلوب، وربما يسيء حكمه هذا على الكاتب في كل ما يكتب، فيصفه بأنه كاتب سلس الأسلوب رقيقه، وما إلى ذلك من صفات.. دون تحديد المبررات الكافية لحكمه أو تحديد كاف لماهية ما يعنيه.

وقد يقال: إن لفلان الكاتب أساليب كتابية مختلفة، والقصد أنه يشارك في أجناس الكتابة في أنواع أدبية مختلفة من قصة ومقالة وشعر وغير ذلك، وبهذا تدخل الفنون والأنواع الأدبية أيضاً تحت مسمى الأسلوب.. ونجد من يقول: إن الشعر يقال أو مقالة تكتب في موضوعات وأغراض متعددة. أو يقول: طرح فلان موضوعه وفق أسلوب علمي، ويريد أنه عالج موضوعه وفق منهج علمي، فجعل له مقدمة وعرضاً وخاتمة أو حلله وناقشه مناقشة قائمة على الأدلة والبراهين، وجرى فيه وفق أصلوب البحث العلمي المعروفة.

ولقد عالج كثير من الدارسين موضوع الأسلوب والأسلوبية وأفاضوا في الحديث عن صفات الأسلوب وعن الأسلوب والكاتب، والأسلوب والشخصية، وأنواع الأساليب وأسباب اختلافها، وارتباط الأسلوب بالبلاغة، وارتباطه باللغة وما إلى ذلك من الموضوعات ذات العلاقة، ولا تنكر القيمة العلمية الكبيرة لكثير من هذه الدراسات، فقد وصلت بقضية الأسلوب إلى مستوى متطور جعله مهداً سابقاً للدراسات اللاحقة، بل ولازالت تلك القيمة تمهد لدراسات مستقبلية أكثر تطوراً ووفاءً، إلا أن مفهوم الأسلوب نفسه – على حسب ما أرى – لازال يكتنفه كثير من الغموض أو اللبس في معظم هذه الدراسات، وبخاصة الشائع منها، أو

أنه لازال يفتقر إلى مزيد من الدقة في التحديد وفي أبرز المقومات الأساسية أو العناصر الرئيسة المكونة له، وتأتي هذه الدراسة لتستعرض وتناقش أبرز التعريفات التي طرحت للأسلوب عامة، وفي إطار الدراسات العربية بصورة خاصة، لتكشف عما خضعت له هذه التعريفات من تطورات، وما تخللها من اضطراب وتردد، وإبراز أسباب هذا الاضطراب والتردد، وصولاً منها إلى تشخيص العناصر الأساسية التي يمكن أن تشترك في تكوين مفهوم محدد ثابت واضح المعالم للأسلوب يوفق بين التصورات القديمة الماضية والنظريات الحديثة ذات الصلة بهذا المفهوم، كما يوفق بين المعنى اللغوي والاصطلاحي لكلمة «أسلوب».

وفي مبتدأ الأمر يحسن بنا أن نقف عند مفهوم الأسلوب في تناول الغربيين:

لقد رأى أرسطو قديماً أن الأسلوب هو التعبير أو أنه وسيلة الصياغة اللفظية البليغة المؤثرة التي تقابل طريقة البرهنة في الكلام، فهو يقول: «حقاً لو أننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب، ونرعى الأمانة من حيث هي، لما كانت بنا حاجة إلى الأسلوب ومقتضياته، ولكان علينا ألا نعتمد في الدفاع عن رأينا على شيء سوى البرهنة على الحقيقة، ولكن كثيراً ممن يصغون إلى براهيننا يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم، فهم في حاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحجة[1]. وفي معرض حديثه عما يحتاجه الخطيب من مهارات أو وسائل يقول: «يراعي في قوله [أي الخطيب] ثلاثة أشياء: أولها وسائل الإقناع، وثانيهما الأسلوب أو اللغة التي يستعملها، وثالثها ترتيب أجزاء القول»[2].

وهذا القول كما هو ظاهر يوحي بأن الأسلوب هو نوع اللغة التي يستخدمها المتكلم أو الصياغة اللغوية على عمومها أو العبارات والتراكيب التي يختارها للتعبير عن أفكاره، وبهذا فإن معنى الأسلوب لدى أرسطو لم يعد محدداً بشكل دقيق وثابت، وإن كان السياق العام لحديثه عن الأسلوب الخطابي

والأسلوب الشعري يوحي بأنه يعني بالأسلوب المفهوم الأول الذي تقدم ذكره، ولذلك فقد جعل الأسلوب مرتبطاً وثيقاً بالخطابة واعتبره أحد وسائل إقناع الجماهير[3].

وقد تطور مفهوم الأسلوب في الأدب الأوربي واتسع مدلوله لأكثر من اللفظ والمعنى من حيث كونهما مؤتلفين معاً مرتبطين ببعضهما ارتباط الجسد بالروح أو ارتباط الشيء بظله، وأصبح يشمل كل العناصر التي ترتبط وتتشابك في وحدة كاملة وتؤلف عملاً فنياً، لم يعد الأسلوب كالثوب الذي يلبسه الإنسان وإنما هو عظمه ودمه وكل جسده[4].

ورأى بعض من المفكرين ضرورة عزل كل من المنشئ والمتلقي جانباً والاهتمام بالنص ذاته ووصفه أو الحكم عليه من خلال مقارنته أو قياسه بما يماثله في السياق، ثم النظر إلى ما يضيفه من عناصر جديدة وسمات لغوية متميزة يتجاوز به الصور المعيارية، وعلى ضوء ذلك عرفوا الأسلوب بأنه انحراف عن النمط المعياري المنظور له على أنه نمط معياري، أو أنه إضافات له، أو خواص متميزة «متضمنة في السمات اللغوية تتنوع بتنوع البيئة والسياق»[5]. إن هذا المبدأ يلتقي مع مبدأ التجاوز أو المجاوزة الذي يبتني على تصور خط محوري يمثل المعدل العادي للاستخدام اللغوي واعتبار مجاوزة هذا الخط المحوري الافتراضي بداية الأسلوب، ومع ما أشار إليه رولان بارت ضمن حديثه عما سماه بـ «درجة الصفر في الكتابة»؛ حيث رأى أن الأسلوب هو هروب من السمات العامة في الأجناس والأنواع الأدبية لتحقيق السمات العامة في الأجناس والأنواع الأدبية لتحقيق السمات الفردية للمؤلف، التي يفترض أن تبدو كأنها صادرة من أعماق جسد المؤلف وروحه هو ذاته ومعبرة عن فرديته[6]، وإن كان مفهوم المجاوزة عند رولان أوسع من حيث المدلول، لأنه يشمل الاستخدام اللغوي والسمات العامة الأخرى التي تدخل أو تشترك عادة في تكوين النص.

وذهب بعضهم إلى أن من المصطلحات البلاغية التي ارتبطت بالأدب هو:

«اعتبار الأسلوب استعمالاً خاصاً للغة، يقوم على استخدام عدد من الإمكانات والاحتمالات المتاحة، والتأكيد عليها في مقابل إمكانات واحتمالات أخرى، وإن الوسيلة الأساسية لتمييزه إنما هي المقارنة، سواء أكانت مقارنة صريحة أم ضمنية»[7]. والواقع أن هذا القول لا يوفق بين الآراء المذكورة، لأنه يركز الاهتمام على العناصر الصياغية.

من خلال ما سبق يمكننا القول إن الدارسين الأوروبيين لم يتوصلوا إلى مفهوم أو معنى ثابت موحد للأسلوب وإن ارتبط بالصياغة اللفظية والصفات اللغوية الشكلية للكلام لدى غالبية القدامى منهم، أما في الأدب الأوروبي الحديث فيبدو أنه أصبح أكثر تشعباً والتباساً وتعقيداً من أن يعبر عنه في إطار لفظي محدد، وربما كان ذلك من الدواعي لنشوء الأسلوبية أو علم الأسلوب وتطور قضاياه. فعلى الرغم من كثرة ما ألف حول الأسلوب والأسلوبية إلا أن معنى الأسلوب لازال يبدو كأنه لغز محير تلهث الأفكار وراءه لتعرف سره وتدرك حقيقته، ومن ذلك فليس من الغريب أن يرى رولان بارت الأسلوب من زاوية معينة أنه: «أشبه بنفحة الزهر القادمة من الطبيعة، يتم التمتع بها دون أن يلتمس لها بالضرورة معنى»[8]. وهذا التعدد والتردد في تعريف الأسلوب وتحديد معناه وارتباطاته وملابساته، نشهده في الأدب العربي قديمه وحديثه، كما نشهده في الأدب الأوربي، وإن كان موضوع الأسلوب قد حظي بمكانة، ونال من الاهتمام والاستقلال في الأدب الأوربي ما لم يحظ به ويناله في الأدب العربي.

مفهوم الأسلوب في تناول النقاد العرب القدامى:

لم يختلف النقاد والبلاغيون العرب قديمهم وحديثهم عن سواهم في مناقشة قضية «الأسلوب» وطرح تحديدات معينة له أو على الأقل في الإشارة إليه ضمن موضوع آخر متعلق به. فقد أسهم القدامى منهم في تعريف الأسلوب وطرحوا تحديدات ومفاهيم عديدة له، وإن لم يتعمقوا في بحثه على نحو ما عمل بعض النقاد والمتخصصين في العصر الحديث، وهذه الأقوال والتحديدات

والإشارات التي شارك بها هؤلاء في بحث قضية الأسلوب لم يجمعها كتاب ولم يؤلف بينها موضوع، وإنما نجدها مشتتة في كتب البلاغة وكتب النقد والأدب والمؤلفات التي بحثت قضية إعجاز القرآن، وكثيراً ما نجدها ترتبط بقضايا، مثل قضية اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون، وقضية النظم، وما إلى ذلك، لارتباط الأسلوب في أذهان غالبية هؤلاء النقاد بالجانب اللغوي، وبمسألة الصياغة على نحو ما كان لدى بلغاء اليونان ورجال النقد والبلاغة الأوروبيين الشكليين الذين جاءوا فيما بعد. وإن كانت بعض الجوانب المختلفة والتطورات التي يمكن أن تميز النقاد العرب في طريقة تناولهم وتحليلهم لمعنى الأسلوب.

فقد تحدث عدد من العلماء الذين بحثوا في مسألة إعجاز القرآن وعلومه عن الأسلوب، وهذه الأحاديث لئن لم تتضمن تحديداً واضحاً له، فإنها يمكن أن توحي بآرائهم فيه وبما يشبه التحديد لعناصره المكونة. فمن خلال ما تحدث به كل من ابن قتيبة والخطابي وفخر الدين الرازي يمكن أن يخرج القارئ بمفهوم متقارب للأسلوب، وإن لم يكن متكاملاً متبلوراً. فالأسلوب لدى كل من هؤلاء يعني «طريقة اختيار الألفاظ والعبارات الملائمة للتعبير عن المعاني العقلية وتجسيد الأفكار ونقل الصور الذهنية والأحاسيس التي تتأثر بها النفس»، فالأسلوب هنا مرتبط بالصور الذهنية والمعاني التي ينتجها أو يصورها العقل والموقف النفسي، إلا إنهم في الحقيقة يؤكدون على أهمية الجانب الدلالي والصياغة اللفظية، ويجعلونها المقياس الأساسي في الحكم على الأسلوب. وقد أشار ابن قتيبة إلى ارتباط الأسلوب بالهدف أو الموقف الشخصي، كما أشار فخر الدين الرازي إلى ناحية جديرة بالاهتمام، وهي أن الصورة الذهنية في الأسلوب لها طابعها المتفرد في كل جنس من أجناس الكلام[9]. وفي هذا ربط للأسلوب الأدبي وربط بعيد بالشخصية أيضاً.

وربط محمد بن الطيب الباقلاني بين الأسلوب وشخصية المنشئ قبل الرازي، وأشار إلى تمايز الأساليب واختلافها باختلاف الشخصيات وإمكانية

إدراك هذا الاختلاف وتعيين شخصية المتكلم من خلال أسلوبه[10]، وإذا كان لم يبين طبيعة انعكاس شخصية المتكلم على أسلوبه ويوضح العناصر الأساسية أو الصفات الذاتية التي تؤدي إلى ظهور الطابع الشخصي الخاص على الأسلوب، فإنه أكد على أهمية قدرة المنشئ على الإفصاح عما في النفس من أغراض وأحاسيس، كما أكد على أهمية البراعة الفنية في انتقاء الألفاظ والعبارات وصياغتها واستخدامها لتصوير المعاني والأفكار بشكل يشد القارئ ويثير إعجابه. إذ إنه رأى أن النطق عملية فنية تجسد بها أو من خلالها مشاعر الناطق وأفكاره. فهي تحتاج إلى براعة خاصة وذوق وقدرة على الرسم بالكلمات. فالنطق مثله مثل الخط ، وقد «شبهوا الخط والنطق بالتصوير، وقد أجمعوا على أن من أحذق المصورين من صور لك الباكي المتضاحك، والباكي الحزين، والضاحك المتباكي، والضاحك المستبشر، وكما أنه يحتاج إلى لطف يد في تصوير هذه الأمثلة، فكذلك يحتاج إلى لطف في اللسان، والطبع في تصوير ما في النفس للغير»[11].

ولقد سبق الجاحظ كلاً من الباقلاني وفخر الدين الرازي في ربط الأسلوب بشخصية صاحبه، وإن كان بصورة غير مباشرة، حيث تحدث عن العلاقة الوثيقة التي تربط الكتاب بمؤلفه وتربط الكلام بشخصية وروح منشئه. يقول تحت عنوان [مقياسه بين الولد والكتاب]: «واعلم أن العاقل إن لم يكن بالمتتبع، فكيرا ما يعتريه من ولده، أن يحسن في عينه منه المقبح في عين غيره، فليعلم أن لفظه أقرب نسباً منه من ابنه، وحركته أمس به رحماً من ولده؛ لأن حركته شيء أحدثه من نفسه وبذاته، ومن غير جوهره فصلت، ومن نفسه كانت، وإنما الولد كالمخطة يتمخطها، والنخامة يقذفها، ولا سواء إخراجك من جزئك شيئاً لم يكن منك، وإظهارك حركة لم تكن حتى كانت منك. ولذلك تجد فتنة الرجل بشعره، وفتنته بكلامه وكتبه، وفوق فتنته بجميع نعمته»[12].

أما السكاكي، وهو أحد مصنفي البلاغة البارزين، فلم يختلف عن الباقلاني كثيراً من حيث تأكيده على الصياغة اللفظية الفنية واعتبارها الواجهة

الرئيسة للأسلوب، فهو يرى أن معيار الجودة في الأسلوب هي الخواص التعبيرية ومدى تأثيرها على المتلقي، ولئن كان هذا الرأي يشير إلى ناحية مهمة، وهي ربط الأسلوب بموقف المتلقي، إلا أن هذه الناحية لا تبرز متبلورة ثابتة. ثم إن ارتباط الأسلوب بالصياغة اللفظية لا يبقى لدى السكاكي مفهوماً ثابتاً؛ فهو يصور لنا الأسلوب أحياناً على أنه المنهج أو المسلك في التصنيف أو عرض أجزاء موضوع ما أو طريقة أداء المعاني[13].

وقد تطرق بدر الدين الزركشي في كتاب «البرهان» إلى ذكر الأسلوب، ضمن حديثه عن أساليب القرآن، وتحدث عن ارتباط اللفظ بالمعنى وعدم إمكان فصل أحدهما عن الآخر، كما ألمح إلى أن هناك عناصر أخرى غير لغوية تشترك في تكوين الكلام غير اللفظ والمعنى، ولكنه لم يبينها، فصرح بأن «اللفظ مادة الكلام الذي منه يتألف، ومتى أخرجت الألفاظ عن أن تكون موضوعاً خرجت عن جملة الأقسام المعتبرة؛ إذ لا يمكن أن توجد إلا بها»[14]. إضافة إلى ذلك فقد فصل بين المعنى والأسلوب، فقال: «وشذ بعضهم فزعم أن موضع صناعة البلاغة فيه [أي القرآن] إنما هي المعاني، فلم يعد الأساليب البلاغية، والمحاسن اللفظية»[15]، وهذا القول يعني أنه يرى أن المعنى شيء، واللفظ شيء أيضاً. بينما الأسلوب شيء آخر لا يستبعد أن يكون قد قصد به الصياغة الفنية للكلمات والتراكيب اللفظية.

وعلى الرغم من اضطراب مفهوم الأسلوب لدى السكاكي وغيره من مصنفي ورجال البلاغة أمثال يحيى بن حمزة العلوي وابن سنان الخفاجي[16]، وعلى الرغم مما أشار إليه أو صرح به بعض الباحثين العرب القدامى الذين سلف ذكرهم في الواقع «طريقة اختيار وانتقاء الألفاظ وصياغتها لأداء المعاني والتعبير عن الأغراض والأحاسيس والمواقف النفسية الخاصة»، أو «الصياغة الفنية للألفاظ والتراكيب اللغوية للتعبير عن المعاني والأفكار والأغراض». فالتعبير اللفظي هو الركيزة الأساسية، وهو المحل، وهو الجوهر الأساس في الأسلوب.

وقد لخص لنا ابن رشيق القيرواني آراء غالبية سابقيه ومعاصريه من النقاد والبلاغيين في الأسلوب، على نحو ما عمل في كثير من القضايا النقدية البارزة. واللافت للانتباه أنه أضاف أشياء جديرة بالاهتمام. حيث ذكر «الأسلوب» في معرض حديثه عن النظم الشعري ورأي الجاحظ فيه. ومن خلال قراءة ما ذكره الجاحظ وما طرحه القيرواني من تعليقات على الموضوع يستفاد أن الأسلوب عند كلا الناقدين هو الصياغة اللفظية وما يرتبط بها من تلاحم أجزاء العبارات وسهولة مخارج الألفاظ وخفتها وعذوبتها وحسن سبكها وانجذاب الأسماع إليها[17]. وبعبارة أخرى تأثر السامع بها في عناصرها الشكلية، وهذا الرأي في الأسلوب يمكن أن يكون ممثلاً لآراء كثير من النقاد وعلماء البلاغة في الفترة ما بين زمن الجاحظ وزمن ابن رشيق، وبعض من سبق ذكره، كالباقلاني وابن سنان الخفاجي، وليس بغريب أن يسود مثل هذا المفهوم في هذه الفترة. فقد كان أكثر النقاد آنذاك، كما يقول ابن رشيق نفسه: «على تفضيل اللفظ على المعنى»، وإن العلماء الحذاق يقولون: «إن «اللفظ أعلى من المعنى ثمناً، وأعظم قيمة، وأعز مطلباً، فإن المعاني موجودة في طباع الناس، يستوي الجاهل فيها والحاذق، ولكن العمل على جودة الألفاظ بحسن السبك، وصحة التأليف، ألا ترى لو أن رجلاً أراد في المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه في الجود بالغيث والبحر، وفي الإقدام بالأسد، وفي المشاء بالسيف، وفي العزم بالسيل، وفي الحسن بالشمس، فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلاها من اللفظ الجيد الجامع للرقة والجزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدر»[18].

وإن الرأي السابق يمكن أن يكون امتداداً لرأي الجاحظ الذي قرر من قبل أن «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ»[19]. وجعل العبرة بصفاء اللفظ وسهولته وحسن انتقائه وحسن وجودة السبك وصحة الطبع. هذه الفكرة تبناها الجرجاني والآمدي[20]، ولكن على الرغم مما يبدو من خلال النصوص

السابقة من احتفال كل من الجاحظ وابن رشيق بالجانب الشكلي من الكلام، فإن هناك أيضاً ما يظهر اهتمام هذين الناقدين بالمعنى وعدم التفريق بينه وبين اللفظ في القيمة والاعتبار.

يصرح الجاحظ بأن: «أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره ومعناه ظاهر في لفظه، وكان الله عز وجل قد ألبسه من الجلالة، وغشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه وتقوى قائله. فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً وكان صحيح الطبع بعيداً من الاستكراه، ومنزهاً عن الاختلال مصوناً من التكلف، صنع الغيث في التربة الكريمة»[21]. إن هذا التصريح يدل على أن قيمة اللفظ مرتبطة في منظور الجاحظ بقيمة معناه ارتباطاً وثيقاً، كما أن المعيار فيه هو الجانب التأثيري لهذا المعنى. ويصرح ابن رشيق بهذا الارتباط الوثيق الذي أقره الجاحظ ، بقوله: «اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح، ذلك أوفر حظاً، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ، وجريه فيه على غير الواجب، قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح، فإن اختل المعنى كله وفسد، بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة في السمع، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين إلا أنه لا ينع به ولا يفيد فائدة، وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى، لم يصح له معنى، لأننا لا نجد روحاً في غير الجسم البتة»[22]. وإذن، فاللفظ والمعنى، أو العبارة والفكرة، كل لا يتجزأ عند كلا الناقدين. ووفقاً لذلك، فإنه لا يمكن أن يكون الأسلوب في المفهوم الحقيقي لكل من الناقدين هو العبارة وحدها، وإنما هو العبارة مرتبطة بالفكرة أو المعنى، لأنه لا انفصال بين الاثنين، هذا ما يمكن استخلاصه من تصريحات الرجلين بالرغم مما تخللها من اضطراب، أو اكتنفها من غموض.

إن هذه الفكرة لم تتبلور بشكل كاف لدى أي من الناقدين، وإنما تبلورت وبرزت بشكل واضح متطور لدى عبدالقاهر الجرجاني فيما بعد، حيث ربط هذا الأخير مفهوم الأسلوب بنظرية النظم التي عرف بها، وتميز بتحليله ومناقشته لها، فقد عرف الأسلوب بأنه: «الضرب من النظم والطريقة فيه»[23]. والنظم في حقيقته عند الجرجاني ليس تركيب الألفاظ أو نظمها، وإنما هو تصوير ونظم المعاني قبل كل شيء، وإنما الألفاظ عاكسة ومجسدة لها: «لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى شيء كيف جاء واتفق»[24]، وأن ما أطلق عليه البلاغيون الصياغة أو النسج أو الوشي، وما أطلق عليه الجرجاني النظم لا يقصد به تركيب الألفاظ أو بناؤها على نسق معين، لأنك – كما يقول الجرجاني نفسه: «إن أردت الحق لا تطلب اللفظ بحال، وإنما تطلب المعنى، وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء ناظرك»[25].

فالتركيب أو الصياغة أو النظم يكون للمعاني، وبهذا يصبح الأسلوب عند الجرجاني معاني، أو أفكار نظم، أو تصوير ذهني لهذه الأفكار (أو بتعبير آخر الهندسة الداخلية لها) + ألفاظ أو تراكيب لغوية مصوغة تجسد المعاني. وبناء على ذلك، فإن الأسلوب هو: «نظم أو تأليف أو تصوير المعاني في ذهن، ثم استغلال الإمكانيات اللغوية والنحوية للتعبير عنها أو تجسيدها».

لقد ربط الجرجاني الأسلوب بالعناصر أو الصفات الثلاث المذكورة، كما أنه أشار إلى ارتباطه بالحالة النفسية للمنشئ، وذلك بقوله: «لأنك تقتفي في نظمها (أي الألفاظ) آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس»[26]. وهذا كله على حسب ما أعتقد لم يسبق الجرجاني إليه أحد ممن تعرضنا لذكرهم.

«إن أساليب الشعر تتنوع بحسب مسالك الشعراء في كل طريقة من طرق الشعر، وبحسب تصعيد النفوس فيها إلى حزونة الخشونة أو تصويبها، إلى

سهولة الرقة أو سلوكها مذهباً وسطاً، بين مالان وما خشن من ذلك، فإن الكلام منه ما يكون موافقاً لأغراض النفوس الضعيفة الكثيرة الإشفاق مما ينوبها أو ينوب غيرها، ومنه ما يكون موافقاً لأغراض النفوس الخشنة القليلة المبالاة بالأحداث، ومنه ما يكون موافقاً للنفوس المقبلة على ما يبسط أنسها المعرضة عما به كلام الفريقين». ثم يقول حازم معقباً فيما يطلق عليه بالإضاءة: «فالكلام بحسب هذه الأنحاء المتركبة في الأسلوب ثلاثة أساليب ينحني بالكلام فيها بحسب البساطة والتركيب عشرة أنحاء يختلف الناس فيما تميل بهم أهواؤهم إليه من ذلك، بحسب اختلاف طباعهم، وتلك الأنحاء هي:

1 - أن يكون أسلوب الكلام مبنياً على الرقة.

2 - أو على الخشونة المحضة»[27].

وهكذا يستمر في تعداد الأنحاء التي ذكرها. فهذا النص لا يوجب بأن حازماً يعني بالأسلوب التأليفات المعنوية فحسب، وإنما طريقة تأليف الكلام كلاً لا يتجزأ بما فيه التأليفات المعنوية وهذا الأمر لا يبعد، وبخاصة أن حازماً صرح في مجال آخر بما يفيد أن التأليفات المعنوية في اعتقاده مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعناصر الأخرى المكونة للكلام، وهي كما رآها المعنى، وطريقة تأليفه التي أطلق عليها «الأسلوب»، ثم اللفظ وطريقة صياغتها أو كما أطلق عليها «النظم»[28] حتى ليكاد يفهم من سياق حديثه أن سامع الكلام أو قارئه لا يمكنه أن يحكم على هيئة تأليف المعاني منفصلة.

ولقد كان ابن خلدون أكثر إدراكاً وفهماً لمعنى الأسلوب وأكثر دقة وتحديداً في التعبير عن هذا المعنى ممن سبق من النقاد والباحثين. «ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة - صناعة الشعر - وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه»، ووجود هذا المنوال وتكوينه «إنما يرجع إلى صورة ذهنية

للتراكيب المنتضمة كلية، باعتبار انبطاقها على تركيب خاص. وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويخرجها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب، باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصاً كما يفعله البناء في القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، أو يقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه(29).
وبناء على ذلك فإن الأسلوب هنا يتألف من:

1 – صور وأفكار ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها.

2 – تصميم وسبك هذه الصور والأفكار في الخيال أو الذهن ووضعها في قالب تجريدي عقلي.

3 – انتقاء العبارات والتراكيب اللفظية المناسبة للصور أو الهيئات العقلية المجردة.

4 – سبك وصياغة العبارات بشكل يتناسب أو يتطابق مع الصورة الموجودة في الذهن.

الدارسون العرب المحدثون ومفهوم الأسلوب:

خص موضوع الأسلوب في العصر الحديث، كما سبق القول، بجانب كبير من اهتمام الدارسين والنقاد العرب المعاصرين، وبخاصة بعد أن احتل هذا الموضوع مكانة بارزة بين موضوعات النقد والبلاغة في الآداب الأخرى غير العربية.

وقد بدأت بوادر الاهتمام بقضية الأسلوب من قبل الدارسين العرب في العصر الحديث، منذ أواخر القرن التاسع عشر تقريباً. ويكفينا أن نشير وبصورة موجزة تتلاءم مع حجم أبرز الدراسات التي شاركت في تطوير بحث قضية الأسلوب وفي بلورة مفهومه، أو كشفت عن التذبذب والاضطراب في فهمه وتحديده أو عن أسباب هذا التذبذب والاضطراب.

تحدث حسين المرصفي (ت 1890م) في كتابه «الوسيلة الأدبية»، الذي صدر عام 1292 هـ/1875م عن موضوع الأسلوب، ضمن حديثه عن صناعة الشعر، وعرض آراء ابن خلدون في ذلك، إلا أنه لم يزد كثيراً عن ما جاء به ابن خلدون من آراء وأفكار تتعلق بموضوع الأسلوب، ولم يحلل آراء ابن خلدون تحليلاً يصل به إلى وجهة نظر محددة حول معنى الأسلوب، وإنما دار معظم حديثه على ما يحتاج إليه لتنمية وتطوير الأسلوب ملكة خاصة في نظم الكلام وإنشائه، ثم على العلاقة بين الأسلوب والشخصية، وأثر بعض الصفات النفسية والتكوينية الجسيمة على بناء الأسلوب، كما تطرق إلى الحديث عن اختلاف الأسلوب باختلاف غرض المنشئ، وأثر ذلك على المتلقي، وربط بين الأسلوب وعملية الصياغة اللفظية والتراكيب والعبارات اللغوية. أما طبيعة الأسلوب نفسه وماهيته وعناصره المكونة فقد بقيت عائمة ملتبسة في ذهن المرصفي.

وبعد المرصفي بحث كل من مصطفى صادق الرافعي في كتابه «إعجاز القرآن» وأمين الخولي في كتابه «فن القول» موضوع الأسلوب. وقد شارك كل منهما ببحثه في تطوير وإيضاح بعض جوانب الموضوع، وبخاصة فيما يتعلق بدواعي اختلاف الأسلوب ووسائل تحسينه، وخصائصه الإيجابية، وما إلى ذلك. إلا أنه لم يخرج أي منهما بمفهوم للأسلوب محدد الأبعاد واضح المعالم والعناصر؛ ولا يبعد أن يكون ذلك بسبب وقوع كل من الكاتبين بين تيارين مختلفين، تيار قديم، متأثر بالبحوث البلاغية العربية القديمة التي تربط الأسلوب بالجانب الشكلي، كبحوث الجاحظ والعسكري ومن حذا حذوهما، وتيار النقد الحديث المتأثر بالآراء والاتجاهات الحديثة التي ظهرت في بداية النهضة وآراء الكتاب والأدباء الرومانسيين بصورة خاصة. لقد ظهر تأثر كل من الكاتبين بهذين التيارين في ربطهما للأسلوب بالجانب البياني اللفظي تارة، وبالجانب الفكري، أو بالتكوين البايولوجي للإنسان والمواقف والأغراض الشخصية، تارة أخرى. ونتيجة لذلك فقد كلٌّ من الكاتبين موقفه الذاتي ورأيه الشخصي ولجأ إلى

الأحكام المضطربة والتعريفات الهلامية التي تفضي إلى تحديد مفهوم واضح للأسلوب»[30].

وقد أفرد أحمد حسين الزيات في كتابه «دفاع عن البلاغة»، الذي ناقش فيه رسالة البلاغة ووسائلها فصلاً خاصاً لموضوع الأسلوب عرف فيه الأسلوب، وتحدث عن طبيعة تكوينه وعناصره وخصائص الجودة فيه ووسائل تطويره، وكان في تعريفه وحديثه خاضعاً هو الآخر لتيارين، تيار قديم، يمثله بالدرجة الأولى أبو هلال العسكري ونظرياته ومفاهيمه التي تميل إلى ترجيح اللفظ على المعنى، ثم عبدالقاهر الجرجاني ونظريته في النظم ومفاهيمه التي تميل إلى المعادلة بين الشكل والمضمون، وتيار جديد يمثله عدد من الأدباء الأوربيين الشكليين مثل لابروبير وشاتوبريان وفلوبير. ولقد عرف الزيات الأسلوب في مبدأ حديثه بأنه: «مظهر الهندسة الروحية لهذه الملكة [يعني ملكة البلاغة] يبرزها للعيان، ويصل بينها وبين الأذهان، وينقل أثرها المضمر إلى الأغراض المختلفة والغايات البعيدة»[31]. ويعلق الزيات على هذا التعريف موضحاً بقوله: «وإن البلاغة التي نعنيها هي البلاغة التي لا تفصل بين العقل والذوق، ولا بين الفكرة والكلمة، ولا بين المضمون والشكل: إذ الكلام كائن حي روحه المعنى وجسمه اللفظ. فإذا فصلت بينهما أصبح الروح نفساً لا يتمثل، والجسم جماداً لا يحس»[32]. وكما هو واضح فإن الزيات يعيد لنا فكرة ابن الأثير في ربط اللفظ بالمعنى أو الشكل بالمضمون. ويعود الزيات ليعرف لنا الأسلوب بأنه: «طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام»[33]، وعبارة «تأليف الكلام» تعني عنده تركب الألفاظ وسبكها على الوضع الذي يرتضيه العقل وذلك مرادف عنده لمعنى كلمة «الصورة»، التي تكاد تقابل عبارة [النظم] عند الجرجاني. فالزيات عندما يحلل معنى الصورة يعيد لنا نظرية الجرجاني التي تربط بين ترتيب المعاني في الذهن وتركيب الألفاظ والعبارات الدالة عليها، وعلى أساس من تعريفه لمعنى عبارة «تأليف الكلام» وعبارة الصورة يصبح

الأسلوب عنده مكوناً من: التأليف الذهني للفكرة + اختيار الألفاظ على الشكل الذي يرتضيه الذوق + الصياغة اللفظية الموافقة للصياغة الذهنية. ليكون الزيات في التعريف السابق، وفي تحليله له، لا يدخل إنتاج الفكرة وتوليدها في تكوين الأسلوب.

وقد شغل عدد من الأدباء بالحديث عن الأسلوب، أو بالتساؤل عن ماهيته وجوهره وطريقة تكوينه، وكان من جملة هؤلاء توفيق الحكيم، الذي احتفل بأمر الأسلوب، وظل باحثاً عن معناه في كثير من التردد والحيرة، ولم يكن مصدر ذلك التردد وتلك الحيرة في الحقيقة إلا تأثره هو الآخر بالتيار الشكلي القديم والتيار الحديث الذي لم يتضح مساره وتصارع هذين التيارين في نفسه.

إذ نجده يقول: «لقد تبين لي بعد طول الجري والجهد أن الأسلوب أحياناً حجة الكاتب الذي لا يجد ما يقول.. إن الذي عنده ما يقول للناس يخرج بكل بساطة ما لديه من كنوز.. لا يحفل أسلوب التقديم، ويتكلف الوضع المسرحي في الإعطاء إلا ذلك الذي يعطي شيئاً تافهاً. ما الأسلوب إلا تلك الآلة الصناعية التي نتوسل بها للوصول إلى الحقيقة، ولكن ما أروع الحقيقة لو تفجرت وحدها من أعماق القلب الصادق، في كلمات بسيطة. لهذا كان الأسلوب أحياناً كل أدب أولئك الذين لا يحملون في جعبتهم ما ينفع الناس[34]، ومن الواضح هنا أن الحكيم لا يعني بالأسلوب سوى طريقة أداء الأفكار والمعاني والصياغة اللفظية المنمقة أو المتصنعة أو ما اصطلح عليه الأدباء الشكليون العرب القدامى بالسبك أو الكسوة أو التوشيح.. ومع أن هذا هو المفهوم السائد في عصره حسب اعترافه، إلا أنه يبدو مقتنعاً بأن هذا هو المعنى الحقيقي للأسلوب ويظل يبحث في حيرة عن معنى آخر له. يقول مخاطباً صديقه الفرنسي: «ولكن الأسلوب.. الأسلوب.. لطالما شغلتك بالحديث معي عن الأسلوب الفني الذي أبحث عنه.. أين أجده أخيراً؟... ومع ذلك في ذهني أنه قد يكون على مقربة مني دون أن أشعر..»[35].

نحو إيجاد مفهوم موحد للأسلوب:

الأسلوب كما تعرفه كتب اللغة هو الطريق الممتد أو المذهب أو الوجه أو الفن. فيقال: أخذ فلان في أساليب القول، أي أفانين وطرقاً منه، كما يقال للوجهة أو الطريقة التي يسلكها السالك أسلوب[36].

إذا أخذنا الأسلوب بمعناه اللغوي «الطريق الممتد» أو «المسلك» كما هو سائد في معظم المعاجم اللغوية العربية وحللنا هذا المعنى وجدنا فيه ما يمكن أن يوضح حقيقة الأسلوب من حيث ارتباطه بلغة التعبير اللفظي الإنساني.

وإن حقيقة أو طبيعة «الطريق» تدخل فيها عدة اعتبارات: إذ إن الطريق ممر أو مسلك تشترك في تكوينه أو تحقيقه عدة عناصر أو مراحل، تبدأ بـ:

1 – فكرة الربط أو التوصيل بين نقطتين أو هدفين معينين.

2 – رسم صورة ذهنية ملائمة لهيئة وشكل هذا التوصيل أو الربط.

3 – اختيار المواد الصالحة المناسبة لتحقيق وتنفيذ فكرة وهيئة الربط.

4 – التنفيذ في وضع المواد الصالحة في أماكنها الملائمة.

وإننا عندما نتحدث أو نكتب، فإننا نقوم بإيصال أفكارنا أو تجاربنا وخبراتنا أو المعلومات التي نختزنها في أذهاننا إلى الغير، وإننا نكون قد مررنا في تكويننا لهذا الطريق بأربع مراحل هي:

1 – توليد فكرة ما، أو اختيارية، من بين الأفكار المختزنة في الذهن لغرض إيصالها إلى الآخرين، وقد تكون تجربة وجدانية تفاعلت وتكونت في النفس. إن ذهن كل من المنتج «المتكلم» والمتلقي «السامع أو القارئ» هنا هما الهدفان اللذان يراد الربط بينهما.

2 – تصوير عناصر وأجزاء هذه الفكرة أو التجربة من قبيل صاحبها، ثم تصويرها وترتيبها في الذهن أو المخيلة على الشكل الذي يراد إبرازها فيه،

أو بعبارة أخرى هندستها وتصميمها داخلياً ووضعها في قالب تجريدي ذهني وإعدادها للخروج من الذهن بشكل معين.

3 – اختيار الألفاظ والعبارات التي تتلاءم مع ما نريد أن نوصله من معلومات وأفكار أو نريد أن نوحي به من أحاسيس وتجارب. أو بعبارة أخرى انتقاء قوالب وتراكيب لفظية معينة من مفردات اللغة المختزنة في الذاكرة للصور والتراكيب المعنوية التي صممت وبنيت في الذهن أو جسدت في الخيال.

4 – وضع الألفاظ والتراكيب اللغوية التي تم اختيارها في نسق معين أو صياغة معينة تتفق مع قواعد اللغة. وبذلك يتم تجسيد الفكرة أو التجربة في إطارها أو عالمها الحسي، المرئي أو المسموع، وتكتمل صورة الكلام الذي نريد أن نقوله.

خاتمـــة:

في ضوء هذا التحليل يمكن القول: إن الأسلوب هو معنى «أو فكرة + تصوير هذا المعنى ووضعه في قالبه الذهني + ألفاظ أو تراكيب لغوية لفظية + صياغة الألفاظ والتراكيب اللفظية، ووضعها في نسق معين يجسد القالب الذهني للمعنى بجميع عناصره. وإن أسلوب شخص ما يعني «طريقة توليده أو انتقائه وتصوره للأفكار أو المعاني وطريقة تصويره لها وتنسيقه لأجزائها وربطه بين عناصرها في الذهن، ثم طريقة تجسيده لها في قالبها اللفظي.

وإن مفهوم الأسلوب في ضوء ما سبق يتفق ونظرية «بوفون» التي تربط الأسلوب بالشخصية وتجعله ممثلاً لها، معبراً عنها، مجسداً لسماتها وخصائصها المميزة. كما يكاد يتفق مع نظرية ابن خلدون، التي خرجت بالأسلوب عن مفهومه الموروث، وعن كونه جسداً أو ثوباً أو شكلاً ظاهرياً، وربطه بالمعنى وبالتصوير الذهني لهذا المعنى، ثم بالتراكيب اللفظية ونوعيته ونوعية صياغتها وسبكها بعضها مع البعض الآخر. فهي بهذا تكون قد ربطت الأسلوب

بالشخصية في معظم سماتها المميزة. ويندرج تحت هذا المفهوم أيضاً ما توصل إليه الجرجاني الذي ربط الصياغة اللفظية بالصياغة الذهنية أو التصوير العقلي للمعاني، وربط بصورة غير مباشرة المعاني بالنفس وأحاسيسها ومواقفها.

ولا يمكن اعتبار الأسلوب بأنه الألفاظ أو المفردات اللغوية التي ينتقيها المتكلم من بين العناصر اللغوية المتاحة لديه وينطقها أو يكتبها فحسب، ذلك أن هذه إن هي إلا رموز أو ظلال أو قوالب للمعاني أو الأفكار التي ينتجها أو يولدها ويعينها ويصورها في ذهنه أولاً. ثم إن الأسلوب ليس هو الصياغة الخاصة لهذه الألفاظ أو المفردات. فالألفاظ أو مفردات اللغة عموماً لا تصاغ إلا بعد أن يصوغ العقل معانيها ودلالتها ويجسد ارتباطها في الذهن. فعندما نقرأ نصاً مكتوباً ولا نفهم مضمونه، نقول عنه: إنه غامض الأسلوب، وقد يكون العيب في الألفاظ أو في طريقة تركيبها وصياغتها، وذلك بأن تكون الألفاظ غريبة شاذة الاستعمال مثلاً، أو أن الكاتب لم يركب هذه الألفاظ بعضها مع بعضها الآخر، ويصوغ العبارات وفق الأصول والقواعد الصرفية والنحوية الصحيحة الموضوعة في اللغة، ولكن قد لا يكون العيب في الألفاظ ولا في طريقة صياغتها، فهذه الألفاظ ربما تكون مألوفة مشتركة أو مبتذلة والعبارات مصوغة على نحو سليم، ولكن مضمون النص يبقى محجوباً عنه، أو مضطرباً مشوشاً في أذهاننا، والسبب ربما يعود إلى التباس الأفكار واضطرابها أو عدم نضجها في ذهن الكاتب.

ولو كان النص سليم الصياغة حسن الألفاظ جيد المعنى فلا يشترط مع كل ذلك أن يقال عنه: إنه جيد الأسلوب، إذ قد تكون معانيه جديدة ولكنها ساذجة، أو لا تمتلك من صفات القوة والتأثير والنفع والجمال ما يبعث متلقيها على الإعجاب بها والتفاعل معها، وبذلك فلا يشفع لها حسن أدائها ولا جمال الألفاظ التي حملتها، وإن أعجب القارئ بحسن الصياغة وتأثر بجمال الألفاظ ووقع أصواتها ونبراتها فإن إعجابه وقتي وتأثره محدود.

الهوامش

1) أرسطو: الخطابة، الكتاب الثالث 1404، س 1-9، نقلاً عن محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، 1987م، ص 118.

2) أرسطو: المصدر نفسه، ص 118.

3) إن كلام أرسطو عن الشعر والمسرح وعن صفات الأسلوب الخطابي والذي نقله محمد غنيمي هلال إلى العربية كله لا يوحي بمفهوم ثابت للأسلوب عنده، انظر: هلال، المصدر السابق، ص 43-54، 118.

4) Alex, Preminger, editor, Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics Enlarged Edition, Princeton: Princeton University Press, 1974, p, 814.

5) سعد مصلوح: المصدر نفسه، ص 30، انظر كذلك ص 28.

6) أحمد درويش: المصدر نفسه، ص 62-63.

7) سعد مصلوح: المصدر نفسه، ص 33.

8) أحمد درويش: المصدر نفسه، ص 62: من الجدير بالذكر أن المصدر وهو العدد الأول من المجلد الخامس من مجلة فصول خصصت معظم موضوعاته لدراسة الأسلوب والأسلوبية وبحث عدد من قضاياها.

9) انظر د. محمد عبدالمطلب، «مفهوم الأسلوب في التراث»، فصول، المجلد السابع، العدد 3-4، 1987م، ص 47-48، 51.

10) الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، ط 3، القاهرة: دار المعارف، 1982م، انظر ص 120-122.

11) الباقلاني: المصدر نفسه، ص 119.

12) الجاحظ عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط 2، القاهرة: مطبعة الحلبي، 1385هـ/ 1965م، جـ 2، ص 89.

13) الجاحظ: المرجع نفسه، ص 89.

14) الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، 1386هـ/1958م، جـ 2، ص 382.

15) الزركشي: المصدر نفسه، ص 382.

16) د. محمد عبدالمطلب: المصدر السابق، ص 53.

17) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط 4، بيروت: دار الجيل، 1972م، جـ 1، ص 257.

18) ابن رشيق: المصدر نفسه، ص 128.

19) الجاحظ: الحيوان، جـ 3، ص 131-132.

20) انظر: أحمد محمد المعتوق:

Ahmad Muhammad Al-Matouq, "The Issue of al-lafz wa alm'ana" in Al-Sharif Al-Murtada Contribution to the Theory of Plagiarism in Arabic Poetry, PH, D, Dissertation, University of Pennsylvania 1987, U, M, L, No, 87139974, pp, 49-56.

21) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1405هـ/1985م، جـ 1، ص 83.

22) ابن رشيق: العمدة، جـ 1، ص 123.

23) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا، بيروت: دار المعرفة، 1402هـ/1982م، ص 361.

24) عبدالقاهر الجرجاني: المصدر نفسه، ص 40.

25) عبدالقاهر الجرجاني: المصدر نفسه، ص 49.

26) انظر تحليله الدقيق لعملية نظم الكلام وحديثه عن الصورة الذهنية وما يرتبط بها من مكونات للأسلوب في حقيقته عند الجرجاني، المصدر نفسه، ص 41.

27) عبدالقاهر الجرجاني: المصدر نفسه، ص 354، هناك كلمة بعد كلمة «عما» غير موجودة في النص، لأنها كما يقول المحقق غير واضحة بالأصل، وقد رمز إلى ذلك بالنقاط الموضوعة.

28) عبدالقاهر الجرجاني: المصدر نفسه، ص 354-355.

29) ابن خلدون: المقدمة، بيروت: دار البيان، لات، ص 570-571.

30) اعتمدت في حديثي عن رأي كل من الرافعي والخولي في الأسلوب على ما نقله الدكتور محمد عبدالمطلب في كتابه البلاغة والأسلوبية، لعدم توفر المؤلفين المشار إليهما، إعجاز القرآن وفن القول، لدي في الوقت الحاضر: انظر: البلاغة والأسلوبية، ص 67-84، 103-111.

31) دفاع عن البلاغة، ط 2، القاهرة: عالم الكتب، 1967، ص 68.

32) المصدر نفسه، ص 74.

33) المصدر نفسه، ص 70، انظر كذلك: ص 74 و75.

34) زهرة العمر، القاهرة: مكتبة الآداب، لات، ص 165، نقلاً عن: شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص 15.

35) المصدر نفسه، ص 194، عن: عياد، المصدر نفسه، ص 16.

36) ابن منظور: لسان العرب، القاهرة: دار المعارف، لات، جـ 2، ص 2057، مادة «سلب»، السيد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، سلسلة التراث العربي، الكويت: مطبعة حكومة الكويت، 1308هـ/1987م، جـ 3، ص 69.

* * *

الاجتهادات النقدية المفضية لدراسة الأسلوب لدى عبدالقاهر الجرجاني من خلال [كتاب دلائل الإعجاز]

بشرى تاكفراست

مع عبدالقاهر الجرجاني وكتاب «دلائل الإعجاز»[1]، سننغمس في سجل التاريخ، ونرسي بالضبط في القرن الخامس الهجري لنعيش رحلة النصوص مع هذا الشيخ الجليل، تلك الرحلة التي سبقنا إليها لما كان يجادل نصوص سابقيه ومعاصريه من العلماء في رحلة مكوكية قطباها اعتراض ورد في سلم تراكبي ينطلق من الأبسط ليصل إلى الأكثر تعقيداً، لكن رحلتنا ترتدي رداءً يختلف عن ملبس رحلته كماً ونوعاً، حيث ترتكز بالأساس على استنباط الاجتهادات النقدية المفضية لدراسة الأسلوب لدى هذا العالم الفذ الذي خدم البلاغة والنقد خدمة جعلتهما يحتلان أرقى مراتب السمو والعلو.

إن تعامل عبدالقاهر مع نصوص سابقيه – ونخص بالذكر في مؤلفه دلائل الإعجاز – كان يحكمه التفسير عن طريق النفي والتأكيد، مما جعلنا نقول مع الدكتور طه حسين: «إن من يقرأ «دلائل الإعجاز» لا يسعه إلا أن يعترف بما أنفق عبدالقاهر من جهد خصب صادق في التأليف بين قواعد النحو العربي وبين آراء أرسطو العامة في الجملة والأسلوب... وإذا كان الجاحظ هو واضع أساس البيان العربي حقاً، فعبدالقاهر هو الذي رفع قواعده وأحكام بناءه...»[2].

ونحن نستنطق نصوص عبدالقاهر الجرجاني ونجري درباً من الحوار معها لنستخلص الاجتهادات النقدية المفضية لدراسة الأسلوب كما هو معنون بهذا البحث كنا نضع نصب أعيننا قولة الإمام مالك: «كل يؤخذ كلامه ويرد إلا كلام صاحب هذا القبر» فأشار إلى قبر سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم في المسجد بالمدينة المنورة، وعليه كنا نزعزع قائم عبدالقاهر عن طريق السؤال المتعطش لمعرفة الحقيقة.

إن أول سؤال صادفنا في بداية هذه الرحلة هو: ما الأسلوب؟ يجيب شيخنا عبدالقاهر: «الأسلوب هو الضرب من النظم والطريقة فيه»(3) أي الأسلوب هو الطريقة الفردية التي تعكس ذاتية وشخصية المبدع، من ثم جاءت القولة الشهيرة «أسلوبك أنت»، وعليه نلمس اختلاف الأساليب باختلاف الذوات المبدعة، ويؤكد هذا عبدالقاهر لما تناول موضوع السرقة الشعرية بالدرس والتحليل، فيخرج بأن الناظم لا يمكنه أن يسرق نظم غيره، لأن النظم هو مرآة المبدع، ومادام الذي يحتذى ليس هو المبدع بل شخص آخر له مميزاته وخصوصياته كان الإبداع مختلفاً باختلاف المبدعين، وهو بذلك يناصر فكرة أستاذه الجاحظ «المعاني مطروحة في الطريق» وإنما المزية والفضل في صياغتها، وقد ساق عبدالقاهر نماذج متعددة على ذلك منها قول الفرزدق:

اترجو ربيع أن يجيء صغارها   بخير وقد أعيا ربيعاً كبارها

وقول البعيث:

اترجو كليب أن يجيء حديثها   بخير وقد أعيا كليباً قديمها

المحور الأول: الاجتهادات التقعيدية المفضية لدراسة الأسلوب:

أولاً: الاجتهادات النحوية:

يبدو من سياق «دلائل الإعجاز» أن الهدف من النحو ليس هدفاً شكلياً إعرابياً، فعبدالقاهر لا يقف عند حدود الحركات التي تطرأ على أواخر الكلمات باعتبار أن:

1 – معرفتها والوقوف عند وظائفها شيء مشترك بين الجميع.

2 – أنها ليس مقياس التفاضل بين الكلام الجيد وعكسه.

وعليه، فعبدالقاهر يجرد المظهر الإعرابي من كل قيمة أسلوبية «ولم يجز إذا عدت الوجوه التي تظهر بها المزية أن يعد فيها الإعراب وذلك لأن العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم، وليس هو مما يتنبط بالفكر ويستعان عليه بالروية... ومن العجيب أنا إذا نظرنا في الإعراب، وجدنا التفاضل فيه محالاً، لأنه لا يتصور أن يكون للرفع والنصب في كلام مزية عليهما في كلام آخر، وإنما الذي تصور أن يكون ههنا كلاماً قد وقع في إعرابهما خلل ثم كان أحدهما أكثر صواباً من الآخر...»[4]وقد تعددت اجتهادات عبدالقاهر في هذا المجال فغطت العديد من أبواب منها:

أ – **باب التقديم والتأخير**: فهو لم يتناول هذه القضية ولم يبحثها انطلاقاً من قواعد معيارية وصفية مضبوطة كما جاءت مسطرة في كتب النحو، ولكن انطلاقاً مما سماه «معاني النحو»، فبذلك فهو يرى أن للتقديم وجهان:

1 – **تقديم بهدف وعلى نية التأخير**: ويحتفظ بنفس الحكم والدلالة، كتقديم الخبر على المبتدأ أو المفعول به على الفاعل، مثل: «منطلق زيد»، «منطلق» خبر، «زيد» مبتدأ، لكن مع هذا التقديم ظل التركيب يحتفظ بنفس الدلالة، ولم يخرج عنها، وكذلك قولنا:: «ضرب عمراً زيد»، «فعمراً» مفعول به قدم على الفاعل الذي هو «زيد»، لأن التقديم كان بغية وعلى نية التأخير، آية ذلك أن الضرب بقي لعمر على زيد مع هذا التقديم والتأخير.

2 – **تقديم على نية التأخير**: ولكن ينقل فيه الشيء عن حكم إلى حكم، ويصبح يشكل باباً غير الباب الذي كان فيه، وإعراباً غير إعرابه السابق، وذلك أن تأتي إلى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يجيء مبتدأ أو خبراً، فتقدم تارة هذا عن ذاك، أو ذاك عن هذا، ومثال لذلك:

زيد منطلق، فتقول: «زيد منطلق» – «المنطلق زيد»، ففي المثال الأول كان «زيد» مبتدأ، و«منطلق» خبر، وفي المثال الثاني تغيرت قيمة «زيد» الإعرابية، إذ تم إخراجه عن حكمه الذي هو الابتداء إلى حكم آخر الذي هو الخبرية، وكذلك الأمر مع «ضربت زيداً»، و«زيد ضربته»، «فزيد» في الجملة الأولى مفعول به في حين أن «زيد» في الجملة الثانية مبتدأ.

ويؤكد عبدالقاهر أنه من الخطأ أن يقسم الأمر في تقديم شيء وتأخيره إلى قسمين: مفيد – غير مفيد، فيعلل تارة بالعناية وأخرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب حتى تستقيم للأول قوافيه والثاني أسجاعه، لأنه من غير المعقول أن يحتوي النظم على ما يدل تارة ويمتنع أخرى، مثال ذلك أنك إذا قدمت المفعول به على الفعل حصلت الفائدة، ويمكن أن تتغير هذه الفائدة (المعنى الدلالة) مع تقديم الفعل على المفعول على حد رأي عبدالقاهر الجرجاني[5].

ومن أبين شيء في ذلك الاستفهام بالهمزة، فإذا قلت: أفعلت؟[6] فبدأت بالفعل، كان الشك في الفعل نفسه، وكان الهدف من الاستفهام أن تعلم هل هو موجود [الفعل] وإذا قلت: أأنت فعلت؟[7] فبدأت بالاسم كان الشك في الفاعل من هو، أي من الذي فعل الفعل مثال ذلك قولك: أقلت الشعر الذي كان في نفسك أن تقوله؟[8] فقد تكون قد تساءلت عن الفعل لأنك تشك في وجوده وحلوله، وإذا قلت: أأنت قلت الشعر قط؟[9] فبدأت الاستفهام بالاسم، أكدت أنك لا تشك في وقوع الفعل لأنه كان بل شككت في الفاعل له، أما إذا قلت: أأنت قلت الشعر الذي كان في نفسك أن تقوله؟ كنت قد خرجت عن ما هو مألوف في كلام الناس، وبذلك يعتبر كلامك لغواً لا فائدة من ورائه.

ويستمر عبدالقاهر في عمليته التعليمية التي ترتكز أساساً على طرح أفكار على بساط المناقشة أكثر من إعطاء دروس تلقينية، آية ذلك أنه لا يخاطب الفئة المثقفة فحسب، وإنما صفوة هذه الفئة ونخبتها، فهم: العلماء والفقهاء

والفلاسفة وعلماء النحو... فهو يخاطب المتلقي المتحذلق الذي يفهم باللمح دون أن يتعب المتكلم في الشرح.

ويطرح عبدالقاهر فكرة ضرورة التمييز بين الكلام الصحيح والكلام الخارج عن ما ألفه الناس من أجل دفع المستعمل للغة للابتعاد عن الوقوع فيما هو خطأ، فيؤكد أن البداية بالفعل ليست كالبداية بالاسم، إنك تقول: أقلت شعراً قط؟ فبدأت بالفعل «قلت» فهذا كلام صحيح، ولو قلت: أأنت قلت شعراً قط؟ فبدأت بالاسم «أنت» فقد أخطأت لأنه لا فائدة من وراء طرح السؤال عن الفاعل، لأن ذلك يتصور إذا كانت الإشارة إلى فعل مخصوص نحو أن تقول: من قال هذا الشعر؟ وكذلك الحال في تقديم الاسم النكرة على الفعل: أجاءك رجل؟ فأنت تريد أن تسأل هل جاء إليه أحد الرجال، وهنا لا يجوز تقديم الاسم على الفعل كما ينص عبدالقاهر، لأن تقديمه يكون إذا كان السؤال عن الفاعل وعن جنس من جاءه رجل هو أم امرأة؟ ويكون هذا منك إن كنت علمت أنه قد أتاه ولكنك لم تعلم جنس ذلك الآتي، وإذا أردت العلم به قلت: «أزيد جاءك أم عمرو» هنا تلاحظ أن أستاذنا عبدالقاهر لم يعتمد في تقعيده للتقديم والتأخير على القواعد النحوية المعهودة ولكنه مع مفهوم برز به في الساحة النقدية وهو مفهوم «معاني النحو»، فأسس قاعدة التقديم والتأخير على مبدأ العناية والاهتمام متوخياً من وراء ذلك ما يحدث من وقع فني وتأثير جمالي وذلك من خلال قوله: «وإنك لاتزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، فتنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان»، أليس في هذا ما يلقي الضوء على فكرة الموسيقى كنغم مضمر في الفكر النقدي لدى عبدالقاهر والتي لم يبق له إلا نطقها بالحرف على اعتبار أن الموسيقى نفسها تقوم على تشكيل نغمي يلعب فيه تقديم النوطة وتأخيرها دوراً أساسياً في إعطاء وقع جميل، وكل هذا راجع إلى كون شيخنا الفاضل يعتني بالذوق، وبخاصة حين اكتشف أن النص العربي ينفلت عن أن يحيط المنهج الجاهز بتحليله، وبالتالي فالمزية في

دراسته موضوع كالتقديم والتأخير ليست في معرفة قواعد النحو، بل فيما تؤدي إليه من معاني مشفوعة بالذوق الناضج.

ويقدم عبدالقاهر لباب الحذف قائلاً: «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن»[10] وهذه المقدمة إذا أمعنا النظر في الدلالات التي تحملها تعطينا صورة عن أهم محور في الكتاب وهو اللفظ تبع للمعنى في النظم، والكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس، بل ليس من فضل ومزية إلا بحسب الموقع، وبحسب المعنى الذى تريد والمعنى الذي تؤم، وأول مبحث يتناول وهو بصدد الحديث عن الحذف هو حذف المبتدأ، إذ ينص أنه بإمكاننا حذفه في ثلاث مواضع: 1 – ذكر الديار؛ 2 – ذكر الفتى؛ 3 – القطع والاستئناف.

فهو يتجاوز القاعدة النحوية لدى سيبويه[11] في: ذكر الديار – ذكر الفتى، ويتفق معها في القطع والاستئناف:

1 – **ذكر الديار**: وشاهد عبدالقاهر في ذلك قول الشاعر:

هل تعرفُ اليوم رسم الدار والطللا ... كما عرفت بجفن الصيقل الخللا[12]

والأصل فيها: تلك الدار، إذ الدار خبر لمبتدأ محذوف تقديره «تلك» ومثاله قول الشاعر كذلك:

دار مية إذ ميٌّ تساعفُنا ... ولا يرى مثلها عجم ولا عرب[13]

والأصل فيها: أذكر ديار مية، فديار منصوبة على الإضمار.

2 – **القطع والاستئناف**: إذ يبتدئ القائل بذكر الرجل وتقديم بعض أمره، ثم يدع الكلام الأول ويستأنف كلاماً آخر بدون مبتدأ، ومنه قول الشاعر:

وعلمــت أنّي يـوم ذا ... ك، منازلٌ كعباً ونهدا
قومٌ إذا لبسوا الحديـ ... د تنمّروا حلقاً وقِدّا[14]

والأصل فيها: «هم قوم».

3 – ذكر الفتى ومن أمثلته قول الشاعر:

ألا لا فتى بعد ابن ناشرة الفتى ولا عُرْفُ إلا قد تَوَلَّى وأدبرا

فتــى حنظـليٌّ ماتــزالُ ركـابه تجود بمعروف وتنكر مبكرا[15]

ويعلق شيخنا على هذا الباب قائلاً: «فتأمل الآن هذه الأبيات كلها، واستقربها واحداً واحداً، وانظر إلى موقعها في نفسك، وإلى ما تجده من اللطف والظرف إذا أنت مررت بموضع الحذف منها... ثم تكلف أن ترد حذف الشاعر وأن تخرجه إلى لفظك وتوقعه في سمعك، فإنك تعلم أن الذي قلت كما قلت، وأن رب حذف هو قلادة الجيد، وقاعدة التجويد»[16].

ويتناول عبدالقاهر موضوع حذف المفعول في إطار النحو النفسي كما يلي:

1 - ذكر الأفعال المتعدية بهدف:

أ – إثبات الفعل للفاعل دون تعدي ذلك إلى المفعول به: وهنا تتشابه الأفعال المتعدية واللازمة، إذ لا يرى المتلقي مفعولاً لا لفظاً ولا تقديراً، ومثال لخلو الفعل من المفعول قولنا: «فلان يحل ويعقد، يضر وينفع»، نلاحظ إثبات المعنى في نفسه لشيئين على الإطلاق من غير تعرض لذكر المفعول، حتى كأنك قلت: «صار إليه الحل والعقد والنفع والضر».

ب – وجود مفعول به، لكنه يحذف من اللفظ لدليل الحال عليه (محذوف لفظاً موجود تقديراً) وهو نوعان: 1 – جلي لا صنعة فيه، 2 – خفي تدخله الصنعة، وهو أنواع، منها: ذكر الفعل وفي نفس المتحدث له مفعول، لكنه يتناساه، بل وهم القارئ أنه لم يذكر الفعل إلا لذاته. ومثاله قول الشاعر:

شَجْوُ حُسَّادِه وغيظُ عِدَاه أن يَرَى مبصرٌ ويسمَعَ واعٍ[17]

التقدير أن يسمع واعٍ أخباره وأوصافه، ويرى مبصرٌ محاسنه ولكنه وقع الحذف لتحقيق غرض هو شرف المعنى والمتمثل في مدح الخليفة المعتز والتعريض بالخليفة المستعين.

11 - وجود مفعول مقصود، لكنه يحذف لغرض هو إثبات الفعل للفاعل، ومثاله قول الشاعر:

فلو أن قومي أنطقتني رماحُهم   نطقت، ولكن الرماح أجَرَّتْ[18]

فالشاهد هو «أجرت» فهي فعل متعد وأصله التركيبي «أجرتني» ولكن حذف ياء المتكلم التي هي مفعول به حتى يستقيم المعنى ولا يصاب بخلل، فلو قال: «أجرتي» جاز أن يتوهم أنه لم يعن بأن يثبت للرماح إجراراً، بل الذي عناه أن يثبت أنها أجرته. والشيء نفسه نلاحظه أمام قول الشاعر:

إذا بَعَدَتْ ابْلَتْ وإذَا قَرُبَتْ شَفَتْ   فَهُجْرَانُها يُبْلِي ولُقْيَانُها يُشْفِي[19]

وقد أعجب عبدالقاهر بهذا البيت وذلك للروعة التي أخفاها عليه الحذف، إذ نلاحظ أنه وقع في أربعة مواضع، فالأصل في التركيب «إذا بعدت عني أبلتني، وإن قربت مني شفتني»، فنلاحظ أن المفعول الأول: شبه جملة «مني».

المفعول الثاني: ياء المتكلم في «أبلتني».
المفعول الثالث: شبه الجملة «مني».
المفعول الرابع: ياء المتكلم في «شفتني».

فهذا الحذف جعل الشاعر يسأل ويجيب في الآن معاً، وكأنه يقول لنا: «أتدري ما بعدها؟ هو الداء المبلي، وما قربها» هو الشفاء والبرء من كل داء.

ونحن نترصد الاجتهادات النقدية ذات الطابع التقعيدي النحوي نقف مرة أخرى مع عبدالقاهر في باب آخر وهو باب «الفروق في الخبر» فينص أن هناك فرقاً كبيراً بين الإثبات بالاسم والإثبات بالفعل، إذ الإثبات بالاسم يقتضي إثبات الشيء دون تجدد، أما الإثبات بالفعل فيكون لإثبات أمر يقتضي تجدداً، فمثال الأول قول الشاعر:

لا يألفُ الدرهم المضروب صرتنا لكن يمر علينا وهو مُنْطَلِق

فالشاهد في البيت هو «هو منطلق»، وقد أخبر به الشاعر عن شيء ثابت، وبذلك كان في نظر الجرجاني أحسن من إذا أثبت هذا الخبر بالفعل وقلت: «وهو ينطلق». ومثال الثاني قول الأعشى[20]:

لعمري لقد لاحت عيون كثيرة إلى ضوء نار في يفاع تَحَرَّقُ

ويعلق عبدالقاهر قائلاً: «لو قلنا «متحرقة» لنبا عنه الطبع، وأنكرته النفس، لأن الإثبات بالفعل للخبر هو الأليق، لأن الموضع يقبل التجدد والتحرك وليس الثبوت والجمود[21].

وفي حديث عبدالقاهر عن «الذي»، نلاحظ أنه يتجاوز القاعدة النحوية التي تجعل منها أداة الوصل إلى وظيفتها المعنوية، والمتمثلة في كونها تأتي بعد جملة معلومة عند المتلقي، مثال ذلك: «هذا الذي قدم رسولاً من الحضرة»، فإنك لا تقول هذه الجملة لمن نسي أنه كان عنده إنسان وذهب عن وهمه، وإنما تقوله لمن رأى رجلاً يقبل من بعيد فلا يعلم أنه ذاك ويظنه إنساناً غيره. وغياب «الذي» في ذلك المثال يؤدي إلى تغير الدلالة، فقولنا: «هذا قدم رسولاً من الحضرة» فإنك تخبر السامع بنبأ لم يبلغه أصلاً.

ولازال عبدالقاهر يهدم ويبني على أنقاض ما هدم، إذ تارة يساير القاعدة السيبويهية، وأخرى يخرج عنها إلى اجتهادات ذوقية، ومن نموذج ذلك ما عاشه مع «واو العطف» من مشكل إذا ما جاء للجمع بين جملتين، فالأصل كما هو معلوم لدى النحاة أن العطف قد يقع بين الجملتين بشرط اتفاقهما في الخبرية والإنشائية على أن يستحسن اتفاق الجمل المتعاطفة في الاسمية والفعلية نحو: «زيد قائم وعمرو قاعد»، ونفس المثال يبني عليه عبدالقاهر اجتهاده فينص أن الواو في المثال لا تفيد ولا تؤدي الجمع فحسب، بل تتجاوز هذا المعنى إلى جعل «زيد» بسبب من «عمرو»، ولأنهما كالشريكين وكنظيرين، ومتى عرف السامع حال الأول كان لزاماً له أن يعرف حال الثاني، وفي ذلك يقول: «ثم إن الذي يوجبه

النظر والتأمل أن يقال في ذلك: إنا وإن كنا إذا قلنا: زيد قائم وعمرو قاعد، فإننا لا نرى ههنا حكماً نزعم أن الواو جاءت للجمع بين الجملتين فيه، فإننا نرى أمراً آخر نحصل معه على معنى الجمع، وذلك ألا نقول: زيد قائم وعمرو قاعد، حتى يكون عمرو بسبب من زيد، وحتى يكونا كالنظيرين والشريكين، وبحيث إذا عرف السامع حال الأول عناه أن يعرف حال الثاني»[22].

وفي مكان آخر نلاحظ أن عبدالقاهر لا يحتفظ لأن «بمهمتها النحوية والمتمثلة في النصب»، شاهده في ذلك بيت بشار بن برد، حيث يقول:

بكرا صاحبي قبل الهجير إن ذاك النجاحُ في التبكير[23]

«إن» في البيت هي حلقة وصل، هي الرابط الذي يجمع بين صدر البيت وعجزه، بإسقاطها يتغير حتماً المعنى، ففي البيت تضفي مزية وحسناً على ما يورد تأكيده بشار، وقد نص عبدالقاهر أنه يمكن الاستعاضة عنها بالفاء فنقول:

بكرا صاحبي قبل الهجير فالنجــاح في التبكيــر

«فالفاء» في البيت بالرغم من أنها حلت محل «إن»، فإنها لا تؤدي المعنى نفسه، وإنما تساعدك على التقرب منه، وقاعدة الاستعاضة بالفاء عن «إن» ليست بالقاعدة الثابتة، ففي قوله تعالى: **﴿إن الذين آمنوا والذين هادوا والصابئين والنصارى واليهود والذين أشركوا إن الله يفصل بينهم يوم القيامة﴾**.

فالفاء هنا لا يمكنها أن تحل محل «إن» لأن الجملة جاءت في موضع الخبر ولا يمكن بحال من الأحوال عطف الخبر على المبتدأ، فالفاء كما هو معلوم هي تفسيرية، إذ تفسر دوماً ما قبلها لتبعد الإبهام.

هكذا نلاحظ أن عبدالقاهر قد استطاع التوفيق بين الشكل والصياغة عن طريق الاستعانة بالنحو التقليدي مع تحويله إلى إمكانات إبداعية، فالفاعل عنده ليس فاعلاً لأنه مرفوع وقع بعد الفعل، بل لأنه قام بالفعل، والمفعول ليس لأنه هو الذي وقع عليه فعل الفاعل، ولكن لوقوع الفعل عليه، وهكذا لم يكن اهتمام

عبدالقاهر بالناحية الوصفية إلا وسيلة لإدراك الجانب العقلي في الصياغة، وفي إطار هذا الاهتمام يسوق عبدالقاهر لنا المثال التالي: «ولا تقولوا آلهتنا ثلاثة».

* **الوجه الأول**: هو رفع «ثلاثة» على أنها خبر المبتدأ المحذوف، وهذا في نظر عبدالقاهر لا يستقيم، لماذا؟ لأن ذلك سيؤدي إلى شبه الإثبات بأن هناك آلهة، ذلك أنك إذا نفيت فإنك تنفي المعنى المستفاد من الخبر عن المبتدأ ولا تنفي معنى المبتدأ، أي أنك تنفي العدد الذي هو «ثلاثة»، وتقول بوجود اثنين من الآلهة مثلاً أو أربعة أو أكثر، وهذا التقدير فاسد، ولذلك يقول الجرجاني بوجوب العدول عنه إلى:

* **الوجه الثاني**: ومفاده أن تكون «ثلاثة» صفة مبتدأ أو يكون التقدير: «ولا تقولوا لنا آلهة ثلاثة، أو في الوجود آلهة ثلاثة»، ثم حذف الخبر الذي هو «لنا» أو «في الوجود»، كما تم حذف الموصوف الذي هو «آلهة» فبقي: «ولا تقولوا ثلاثة»، وهذا الحذف جائز من منظور الجرجاني، خصوصاً في كل ما معناه التوحيد مع نفي أن يكون الله عز وجل شريك.

* **الوجه الثالث**: فيتمثل في جواز المحذوف في الآية في موضع التمييز عوض موضع الموصوف، إذ يكون التقدير: «ولا تقولوا ثلاثة آلهة» والمقصود «ولا تقولوا لنا أو في الوجود ثلاثة آلهة».

هكذا نلاحظ أن عبدالقاهر تتبع التحولات النحوية في التراكيب وتتبع الجمالية في الأسلوب كما يبدو ذلك من دراسته الدقيقة لكثير من الشواهد الأدبية، ورصد خطوات النحو في هذه الشواهد مع تتبع العناصر النظمية الأخرى لمنطق عقلي نفسي في المعنى ولغوي بلاغي في التركيب، ومن أجل فهم فلسفة النظم والذوق والتكامل بين معانيهما، دعا إلى دراسة العلاقة النحوية التي تربط بين العناصر اللغوية في النص ودلالتها المعنوية في الخطاب الأدبي، بمعزل عن العوامل والعلل النحوية، ورصدت هذه العلاقة في إطار نظرية النظم بمفهوم

عرف أولاً بين النحاة: «بالتعليق والتعلق»، قائلاً: «ليس النظم سوى تعلق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض»(24).

إن عبدالقاهر يفرق بين معرفتنا لقواعد اللغة وأصولها وبين قدراتنا على بيان ما فيها من أسرار ولطائف، فهي لغة صعبة المنال لا تسلم نفسها لكل من هضم قواعد اللغة والنحو والصرف، من ثم نؤكد أن عبدالقاهر رد للغة اعتبارها ومنحها المكان اللائق بها في لائحة العلوم الإنسانية. فالنحو بالنسبة له ليس ذلك العلم المعياري التقعيدي، ولا هو تلك المجموعة من القواعد الجافة، وإنما النحو عنده العلم الذي يكشف لنا عن المعاني، والمقصود بالمعاني تلك الأشكال والحالات النفسية المتباينة التي ندركها من علاقات الكلام بعضه ببعض.

وعبدالقاهر يثور على كل من زهد في النحو وأبان عن حقيقة، غاية في الأهمية، قد غابت عن كثيرين ممن درسوا الشعر وتعرضوا لفهم العربية، ويمزج عبدالقاهر في النحو بين القاعدة السيبويهية وما يهتدي إليه بذوق عند أمر الصحة والخطأ، وإنما يجاوز ذلك إلى تعليل الجودة والرداءة في الكلام ويردها إلى معاني النحو وإلى وجود خاصيات دقيقة وفروق في الاستخدام والاستعمال من شأنها أن ترفع من كلام وتخفض من آخر.

فالنظر في الفروق والوجوه المختلفة ليس بحثاً في النحو من حيث هو علم الإعراب أو من حيث هو جملة من القواعد ينبغي على الدارس حفظها والإلمام بها، وإنما هو البحث في معاني العبارات وفي إدراك الفروق الدقيقة التي تكون بين استخدام لغوي وآخر، فلكل مبتدأ أو خبر حكمه الذي ينفرد به، وكل جملة لها وضعها الخاص بها، ولا يكفي في فهمها وسبر أغوارها أن تقول فيها هذا مبتدأ وذاك خبر وهذا فعل وذاك فاعل، وإنما العبرة بالدقائق الصغيرة التي أخفاها الكاتب فلونت الجملة بألوان خاصة، وهي كيفية صياغة الجملة وتشكيله لها، مما جعل المعاني لا تتساوى.

وعليه فالمسـألة ليسـت مسألة معرفة بقواعد النحو والصرف، وإنما الأمر معرفة بمعاني العبارات، وفائدة هذه العبارات إذا جاءت على هذا السياق أو ذاك ومدى ما استطاعت أن تحققه من الدلالات، متخلصاً بذلك من سيطرة النزعة «المدرسية» الشكلية التي طغت بعد انتهاء فترة «التأصيل»، حيث وصلت قيمتها مع ابن جِنّي في مؤلفه «الخصائص».

فالقاعدة النحوية ليست هدفنا وإنما دلالاتها على المعنى هي الهدف، واللغة نعرفها بإحساسنا وذوقنا قبل أن نعرفها بما حفظنا من قواعد، واللغة لا تعطي أسرارها إلا لمن يسبر أغوارها بإحساسه ويطيل النظر والتأمل فيها بما وهبه الله من قدرة على التمييز بين الأساليب وتذوقها والإحساس بلذتها. وهذا ما انتهى إليه أمر اللغة مع عبدالقاهر: خبرة عميقة بفلسفتها وروحها وأساليبها المختلفة، والفروق التي تكون بين استخدام اللغة وآخر، والإحساس باللطائف والدقائق والأسرار نابع من الذوق الذي ينتزع أحكامه من علاقات اللغة وما تمنحه إياناً من فكر وتصوير وشعر.

وفي الختام نقر بأن عبدالقاهر وقف بجانب ما جاءت به الدراسات النحوية الحديثة مع رواد المدرسة الغربية كتشومسـي: الذي يؤكد أن المعنى النحوي غير كاف، بل لابد من المعنى النفسي، فقولنا: «أكل الولد الكرة» جملة صحيحة نحوياً، «فأكل» فعل وفاعله «الولد» و«الكرة» مفعول به، لكنها غير صحيحة من ناحية الدلالة، وهذا بالفعل ما يؤكده عبدالقاهر حين يقول: «فهو نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء كيف جاء واتفق...»[25] هكذا نفتخر بأن شيخنا الفاضل سبق ما وصلت إليه العقلية الغربية مع اللسانيات التوليدية في إطار ما سموه بنظرية تماسك النص، واستطاعت نظريته أن تصمد بقوتها المنهجية ودقتها المعرفية حتى تجاوزت لحظة ولادتها لتعيش لحظتنا، فقفزت من القرن الخامس الهجري لتعايش أحدث النظريات في القرن العشرين.

ثانياً: الاجتهادات البلاغية:

قراءتنا للاجتهادات البلاغية لا تقف في مواجهة النص المقروء عن طريق تفكيك بنيته وإلحاق هذا العمل بأحكام قيمة له أو عليه، وإنما قراءة طموحها الأساس هو فهم واستيعاب هذه الاجتهادات، وهي تحتك معها عبر النص الأصلي المتمثل في «دلائل الإعجاز»، بغية إضاءة بعض غموضها ومناقشة قضاياها وطروحاتها، وعليه فأول سؤال نطرح هو: كيف تعامل عبدالقاهر مع البلاغة؟ إن الجواب السريع يقتضي أن نقول: إنه وظفها توظيفاً جديداً ينسجم ونظريته في النظم، معتمداً في ذلك الذوق والعقل، فهو حين يعرض للصور البيانية بالدرس والتحليل كان يعرضها لا ليفصل القول فيها من وجهة نظر بلاغية تقعيدية، وإنما تجاوز المعيار المتواضع عليه في الدرس البلاغي وجعله يتمحور داخل النظرية المحورية ككل وهي «نظرية النظم» ومعانيها الإضافية.

وللوقوف على صحة ما نذهب إليه، نلمس هذه الظاهرة من خلال الحقائق البيانية التي جاء بها عبدالقاهر في كتابه في المباحث التالية: المجاز، الاستعارة، الكناية.

1- **المجاز:** يعرف عبدالقاهر المجاز قائلاً: «كل لفظ نقل عن موضوعه فهو مجاز»[16]، ويعرفه كذلك بقوله: «هو الذي إذا ذكرت الكلمة وأنت لا تريد معناها ولكن تريد معنى ما هو ردف له أو شبيهه، فتجاوزت بذلك في ذات الكلمة وفي اللفظ نفسه»[27]، وينص متجاوزاً هذه القاعدة البلاغية المتعارف عليها قائلاً: «واعلم أن في الكلام مجازاً على غير هذا السبيل»[28]، فهو يقسم المجاز إلى نوعين: الحكمي واللغوي، ويركز على الحكمي منه في مؤلفه، ويعرفه قائلاً: «أن يكون التجوز في حكم يجري على الكلمة فقط، وتكون الكلمة متروكة على ظاهرها، ويكون معناها مقصوداً في نفسه ومراداً من غير تورية ولا تعريض»[29]، ومثال لذلك قولهم: «نهارك صائم وليلك قائم»، وقوله تعالى: ﴿**فما ربحت تجارتهم**﴾ فأنت تهدف إلى المجاز

في كل هذه الكلمات، ولكن المجاز لا يتحقق في ذواتها ولكن في أحكام أجريت عليها، وبذلك ليس المجاز في الآية في لفظة «ربحت» نفسها، وإنما في إسنادها إلى «التجارة»، وهذا ما يسمى بالمجاز الحكمي أي الذي يستند فيه لحكم معين، وينص عبدالقاهر أن هذا المجاز الحكمي، لا يصلح في كل شيء، بل في كثير من المواقف تجد نفسك تهيئ الشيء وتصلحه لذلك بشيء تتوخاه من النظم، ومثال ذلك قول الشاعر:

وصاعقةٍ من نَصْلِهِ ينكفي بها على أرْؤُس الأقران خمس سحائب

وإذا تأملت هذا الاجتهاد تجده ينبع من ذوق ناضج مدرك لأسرار الجمال حتى أن عبدالقاهر ليُحِس أن المعنى يتألم ويتظلم إذا لم يؤد بالعبارة الصالحة، ففي هذا البيت لم ينبه إلى ما في هذه الصورة من تضارب نفسي وتناقض داخلي وقع فيه الشاعر أثناء وصف ممدوحه بالكرم والشجاعة في الوقت نفسه، فقد غاب عن عبدالقاهر وهو يقف عند روعة البيت الجمالية أن الشاعر حين صور ممدوحه شجاعاً جعله ماسكاً بيمناه سيفه ينقض به على أعدائه كالصاعقة، وفي هذه الحالة لا يمكن أن نصف اليد الممسكة بالسيف، اليد القوية الجبارة، بالكرم المفرط ، بل توصف بالحزم والقوة، لأنها في موقف القتل وسفك الدم.

ومما يؤكد هذا أن اليد (ذات الأصابع الخمس) من صفتها الكرم كأنهاسحائب، أخلق بها أن تكون رحيمة مشفقة، لا عاصفة مدمرة عدوانية، وهذا هو سبب اضطراب الإحساس لدى الشاعر فقد جعل للصورتين المتناقضتين (البطش، الرحمة) منبعاً واحداً هو [اليد]، وعبدالقاهر لم ينتبه للمسألة في إطار اجتهاداته الذوقية التي تقف عند ذريات الأشياء والبحث عن الفروق الدقيقة، سواء على مستوى المبنى أو المعنى، الصورة أو المادة، ولكننا نجد عبدالقاهر يكلف نفسه عناء كل هذا في هذا المثال، بل يقف فيه عند حدود الاستعارة في الصورة الشعرية. وهذا يدفعنا لطرح السؤال التالي: ما هو المقياس الذي اعتمده

عبدالقاهر للتمييز بين الجودة والرداءة في الشاهد الذي يطرحه؟ إنه الذوق، ذلك الذوق الناضج المدرب والمجرب، الممارس، وليس ذلك الذوق الفج.

أما إذا انطلقنا إلى مبحث الاستعارة نلاحظ عبدالقاهر يعرفها، قائلاً: «ليست الاستعارة نقل اسم عن شيء، ولكنها ادعاء معنى الاسم لشيء، إذ لو كانت نقل اسم وكان قولنا: رأيت أسداً، بمعنى رأيت شبيهاً بالأسد، ولم يكن ادعاءه أنه أسد بالحقيقة لكان محالاً أن يقال: ليس هو بإنسان ولكنه أسد أو هو أسد في صورة إنسان. كما أنه محال أن يقال: ليس هو بإنسان ولكنه شبيه بأسد. أو يقال: هو شبيه بأسد في صورة إنسان»[30].

وهو بذلك يتجاوز تلك التعاريف التي أعطيت للاستعارة، تلك التعاريف البلاغية التي وقف عند حدودها في مؤلفه: «دلائل الإعجاز» ومنها: «إن الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على سبيل النقل...»[31] وقال القاضي أبو الحسين: «الاستعارة ما اكتفي فيه بالاسم المستعار عن الأصلي ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها»[32].

ويسوق لنا شيخنا الوقور مجموعة أمثلة شعرية ليوضح مفهومه للاستعارة، والمتمثل في أنها ادعاء وافتراض، وليست نقلاً وتحويلاً، ومنها قول لبيد:

وغداة ريح قد كشف وقرة إذا أصبحت بيد الشمال زمامها

لا خلاف في أن «اليد» وقعت فيها استعارة، ثم إنك لا تستطيع أن تزعم أن لفظ اليد قد نقل عن شيء إلى شيء، وذلك أنه ليس المعنى على أنه شبه شيئاً «باليد» فيمكنك أن تزعم أنه نقل لفظ اليد إليه، وإنما المعنى على أنه أراد أن يثبت للشمال في تصريفها الغداة على طبيعتها، شبه الإنسان قد أخذ الشيء بيده، يقلبه ويصرفه كيف يريد، فلما أثبت لها مثل فعل الإنسان باليد، استعار لها «اليد»، وكما لا يمكنك أن تجعل الاستعارة فيه صفة اللفظ ، لأنه محال أن تقول

استعار لفظ اليد للشمال، وكذلك سبيل نظائره مما تجدهم قد أثبتوا فيه للشيء عضواً من أعضاء الإنسان من أجل إثباتهم له المعنى الذي يكون في ذلك العضو.

وإن كانت الاستعارة ادعاءً، فأنت لم تنقل الاسم عما وضع له لأن النقل يعني – ضمنياً – أنك استبعدت المعنى الأصلي تماماً، ولم تجعله في حسابك، وهذا ما لا يحدث في الاستعارة، لأن إرادتك النقل تظل دائماً على ذكر منك، فكيف يمكن أن تكون ناقلاً للاسم عن معناه وقاصداً معناه في نفس الوقت؟ هذه استحالة على المستوى المنطقي لا يحلها في رأي عبدالقاهر إلا أن تستبعد فكرة النقل من مفهوم الاستعارة، وتؤكد الادعاء، وإذا كان الأمر كذلك فإن الاستعارة – كما أشرت في البداية – ليس نقل اسم عن شيء إلى آخر وإنما هي ادعاء معنى الاسم لشيء، من ثم فمزية الاستعارة لا يمكن أن تكون في المثبت دون الإثبات: «واعلم أنه قد يهجس في نفس الإنسان شيء يظن من أجله أنه ينبغي أن يكون الحكم في المزية التي تحدث بالاستعارة أنها تحدث في المثبت دون الإثبات، وذلك أن تقول: إنا إذا نظرنا إلى الاستعارة وجدناها إنما كانت أبلغ من أجل أنها تدل على قوة الشبه، وأنه تناهى إلى أن صار المشبه به لا يتميز عن المشبه به في المعنى الذي من أجله شبه به، وإذا كان كذلك كانت المزية الحادثة بها حادثة في الشبه، وإذا كانت حادثة في الشبه كانت في المثبت دون الإثبات، والجواب عن ذلك أن يقال: إن الاستعارة – لعمري – تقتضي قوة الشبه، وكونه بحيث لا يتميز المشبه عن المشبه به، ولكن ليس ذاك سبب المزية، وذلك لأنه لو كان ذلك سبب المزية لكان ينبغي إذا جئت به صريحاً فقلت: رأيت رجلاً مساوياً للأسد في الشجاعة، وبحيث لو صورته لظننت أنك رأيت أسداً...» وليس يخفى على عاقل أن ذلك لا يكون»[33]، والأصل في الاستعارة – كما يرى عبدالقاهر – إثبات الصدق في الكلام، ونفي الكذب فيه، إذ كيف يتصور أن تتحمل الصدق والكذب كما يذهب البعض، وهي كثيرة الورود في القرآن الكريم، الذي لا يأتيه الباطل من خلف ولا من أمام، مثل ذلك قوله تعالى: ﴿**واشتعل الرأس شيباً**﴾

هكذا نلاحظ أن الاستعارة لا تغير معنى التركيب أو تعدله، وإنما تغير طريقة تقديمه وإثباته، وتجعله آنق وأشد تأثيراً.

لقد قدم عبدالقاهر مفهوماً منسقاً للاستعارة لا يبتعد عما جاء من قبله، بل يحاول أن يلامسه ليؤكده ويداعمه بسند نظري، وبذلك بهر المتأخرين بما أنجز وأضاف، فلم يحاولوا تجاوز أفكاره واكتفوا بالشرح والتوضيح، ومنهم: الزمخشري، الفخر الرازي في القرن السادس، والسكاكي وابن الزملكاني في القرن السابع الهجري، ويحيى بن حمزة العلوي في القرن الثامن الهجري.

وعبدالقاهر حين تناول باب الكناية عرفها قائلاً: «المراد بالكناية» ههنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود»[34] فهذا التعريف يتفق إلى حد ما مع التعريفات التي هدفت إلى تحديد الكناية، ويكمن اجتهاد عبدالقاهر في الجواب عن السؤالين التاليين:

السؤال الأول:

* لماذا أخرج عبدالقاهر الكناية من المجاز، وترك الاستعارة باعتبارها درباً من المجاز اللغوي؟.

بكل بساطة، إن عبدالقاهر نص على أن الاستعارة تقوم على التشبيه، أي أن هناك مشبه ومشبه به مع حذف أحدهما، على اعتبار أن الاستعارة كما حددها البلاغيون هي تشبيه حذف أحد أركانه (المشبه - المشبه به)، أما الكناية فهي لا تقوم على المشابهة، بل هي تركيب اصطلح وتم التواضح عليه مكان تركيب آخر، أي هي تركيب عوض تركيب آخر أغنى عن ذكره وكني عنه.

السؤال الثاني:

هل الكناية أبلغ من التصريح؟، ينص عبدالقاهر أن الكناية ما كانت أبداً أبلغ من التصريح كما يعتقد، أي أن المزية في الكلام ليست في الكناية، ولكن

دورها ينحصر فقط في كونك إن كنيت عن المعنى زدت في ذاته، أي أنك زدت في إثباته، فجعلته أبلغ وآكد وأشد، وبذلك فأنت في قولك: «فلان كثير الرماد»، لم تعرف بكثرة رماده وكثرة قراه، ولم تخبر عنه، بل إنك أثبت له القرى الكثير من وجه هو أبلغ وأشد: «ترى المزية أبداً في ذلك تقع في طريق إثبات المعنى دون المعنى نفسه»(35).

وعبدالقاهر يقسم الكلام الفصيح إلى قسمين:

* قسم تعزى المزية فيه إلى اللفظ.

* قسم تعزى المزية فيه إلى النظم.

وبذلك يتجاوز التعريفات البلاغية السابقة التي تحدد معنى الفصاحة، سواء اللفظيين أو المعنويين، ومنها تعريف أستاذه الجاحظ ، وفيه يقول: «وهذه شبهة... أن يدعي أن لا معنى للفصاحة سوى التلاؤم اللفظي وتعديل مزاج الحروف حتى لا يتلاقى في النطق حروف تثقل على اللسان»(٢) ويأتي بعد ذلك النص بالشاهد الذي جاء به الجاحظ للاستدلال على أن الفصاحة في تلاؤم اللفظ وخلوه من تنافر الحروف، وهو قول الشاعر:

وقبر حـرب بمكان قـفر   وليس قرب قبر حرب قبر

قال الجاحظ: «فتفقد النصف الأخير من هذا البيت، فإنك ستجد بعض ألفاظه تثير أمن بعض»(36) ولا يقف الجاحظ عند هذا الحد، بل يتعداه إلى القول على لسان عبدالقاهر: «إن القول في ذلك طبقات، فمنه المتناهي في الثقل، المفرط فيه، كالذي مضى، ومنه ما هو أخف منه، كقول أبي تمام:

كريم متى أمدحه أمدحه والورى   معي، وإذا ما لمته لمته وحدي

فبعد أن يعرض الجرجاني قول أبا عثمان يعطي رأيه في المسألة، فيقول مستنكراً للذي يرى أن الفصاحة لا تتم للفظ إلا إذا كان خالياً من التلاؤم اللفظي، وتعديل مزاج الحروف حتى تتلاقى في النطق: «والذي يبطل هذه

الشبهة... أنا إذا قصرنا صفة الفصاحة على كون اللفظ كذلك، وجعلناه المراد بها لزمنا أن نخرج الفصاحة من حيز البلاغة، ومن أن تكون نظيرة لها، وإذا فعلنا ذلك لم نخل من أحد الأمرين: إما أن نجعله العمدة في المفاضلة بين العبارتين ولا نعرج على غيره، وإما أن نجعله أحد ما نفاضل به ووجهاً من الوجوه التي تقتضي تقديم كلام على كلام، فإن أخذنا بالأول لزمنا أن نقصر الفضيلة عليه حتى لا يكون الإعجاز إلا به، وفي ذلك ما لا يخفى من الشناعة، لأنه يؤدي إلى أن لا يكون للمعاني التي ذكروها في حدود البلاغة من وضوح الدلالة وصواب الإشارة، وتصحيح الأقسام وحسن الترتيب والنظام، والإبداع في طريقة التشبيه والتمثيل والإجمال ثم التفصيل، ووضع الفصل والوصل موضعهما، وتوفية الحذف والتأكيد، والتقديم والتأخير شروطهما، مدخل فيما له كان القرآن معجزاً حتى ندعي أنه لم يكن معجزاً من حيث هو بليغ، ولا من حيث هو قول فصل وكلام شريف النظم بديع التأليف، وذلك أنه لا تعلق لشيء من هذه المعاني بتلاؤم الحروف.

وإن أخذنا بالثاني، وهو: أن يكون تلاؤم الحروف وجهاً من وجوه الفضيلة وداخلاً في عداد ما يفاضل به بين كلام وكلام على الجملة، لم يكن لهذا الخلاف ضرر علينا، لأنه ليس بأكثر من أن يعتمد إلى الفصاحة فيخرجها من حيز البلاغة والبيان، وأن تكون نظيرة لهما وفي عداد ما هو شبههما من البراعة والجزالة وأشباه ذلك، مما ينبئ عن شرف النظم، وعن المزايا التي شرحت لك أمرها. وأعلمتك جنسها، وأخرى لما يرجع إلى سلامة اللفظ مما يثقل على اللسان، وليس واحد من الأمرين بقادح فيما نحن بصدده. وإن تعسف متعسف في تلاؤم الحروف فبلغ به أن يكون الأصل في الإعجاز وأخرج سائر ما ذكروه في أقسام البلاغة من أن يكون له مدخل أو تأثير فيما له كان القرآن معجزاً، كان الوجه أن يقال له: إنه يلزمك على قياس قولك أن تجوز أن يكون ههنا نظم للألفاظ وترتيب لا على نسق المعاني ولا على وجه يقصد به الفائدة ثم يكون مع ذلك معجزاً، وكفى به فساداً»(37).

فعبدالقاهر في هذا النص يؤكد أن الفصاحة تنسحب عن الكلام دون اللفظ، فهو ينكر أن تكون لفظة فصيحة، لأنها تواضع وتوافق بين مجموعة من البشر داخل العشيرة اللغوية، وبذلك لا توجد مفردة أفصح من مفردة، وبناءً عليه فليست الفصاحة صفة للمفردة على الإطلاق، فحين نسمع ابن الرومي مثلاً يقول:

أعانقها والنفس بعد مشوقة إليها وهل بعد العناق تداني؟[38]

وكان فؤادي ليس يشفي رسيسه سوى أن ترى الروحان يمتزجان

فكلمة «رسيسة» هل هي كلمة فصيحة؟ بالطبع لا، وإلا لاعتبرنا كل الكلمات والمفردات التي يعج بها القاموس اللغوي فصيحة.

هل يمكن الاستعاضة عنها بأخرى؟ لا، لأنها أعطت للسياق جمالاً ونسقاً رائعاً لن تؤديه عشرات الكلمات من المعجم، إذاً، أين يكمن جمالها؟ في السياق، وما ارتبطت به من استعمال ونظم. هكذا نلاحظ أن عبدالقاهر يرفض الاعتراف بالجزء، فالكلمة جزء من الكلام، ويرفض أن تكون فصيحة، وهذا الرأي يرتبط بالهاجس الذي دفعه إلى كتابة المؤلف والمتمثل في البحث عن مكمن إعجاز القرآن وسر خلوده، فشارك مع من بحث في الموضوع من أمثال الرماني في مؤلفه النكت في إعجاز القرآن الذي رد إعجاز القرآن إلى سبع مسائل هي:

* البعد عن المعارضة: فالقرآن جاء ليتحدى من لم يؤمن به، وقد كان تحديه بشكل تدريجي، وتمثل ذلك في أمر الله سبحانه وتعالى لعبيد الأصنام والكواكب أن يأتوا بعشر صور من مثله، بل بصورة من مثله، وإن لم يستطيعوا – ولن يستطيعوا – فبآية فقط من مثله «فلما لم تقع المعارضة دل على العجز عنه»[39].
* وأما التحدي للكافة فهو أظهر في أنهم لا يجوز أن يتركوا المعارضة مع توفر الدواعي إلا للعجز عنها[40].
* الصرفة عن المعارضة.

* البلاغة وهي عنده عشرة أقسام: الإيجاز، التشبيه، الاستعارة، التلاؤم، الفواصل، التجانس، التصريف، التضمين، المبالغة، وحسن البيان، ويورد الرماني أمثلة لهذه الأجناس من الإتقان ويبين مكمن الإعجاز.
* ما جاء به القرآن من أخبار صادقة عن الأمور المستقبلية.
* شرح نقض القرآن للعادة بأنها كانت جارية بضروب من أنواع الكلام المعروفة منها: الشعر والسجع، والخطب والرسائل، والمنثور الذي يدور بين الناس في الحديث، فأتى القرآن بطريقة مفردة خارجة عن العادة، لها منزلة في الحسن تفوق به كل طريقة[41].

إلى جانبه نجد الخطابي في كتابه «بيان إعجاز القرآن»، حيث ينص على أن الإعجاز يكمن في الألفاظ الفصيحة والجزيلة التي جاء بها[42]، ولكي تسلم له هذه القاعدة أورد بعض الأساليب القرآنية التي قد يعترض عليها بأنها غير جارية على النمط الرفيع، ليبين السر في اختيارها، كقوله تعالى: ﴿**فأكله الذئب**﴾ فإن الذي يستعمل في فعل السباع خصوصاً: الافتراس، يقال: افترسه السبع، هذا هو المختار الفصيح في معناه، فأما الأكل فهو عام لا يختص به نوع من الحيوان دون نوع، ويرد الخطابي على ذلك بأن «الافتراس» معناه في فعل السبع «القتل» فحسب، ولكن القوم إنما ادعوا على الذئب تمام هذا المعنى، فلم يصلح على هذا أن يعبر عنه إلا بالأكل[43].

وهناك الباقلاني الذي يرى أن القرآن كان معجزاً من ثلاث جهات نقلاً عن الأشاعرة، أولاها تضمنه الأخبار عن الغيبيات، وذلك ما لا يقدر عليه البشر ولا سبيل لهم إليه[44]، وثانيها أنه كان معلوماً حال النبي – صلوات الله عليه – أنه كان أمياً لا يكتب ولا يقرأ، ولم يكن يعرف شيئاً من كتب المتقدمين وسيرهم. وثالثها أنه بديع النظم، عجيب التأليف[45].

وقد سبقت هذه الكتابات بمؤلفين ضخمين، الأول هو كتاب أبو عبيدة معمر ابن المثنى البصري، تحت عنوان: «مجاز القرآن»، ولا يزيد به ذلك المجاز

المسـطر في كتب البلاغة بأنه استخدم الكلمة أو العبارة في غير ما وضعت له، بعلاقة وقرينة تمنع من إرادة المعنى الحقيقي، أو إسناد الشيء إلى غير ما هو له، ولكن يريد بالمجاز معناه اللغوي، وهو الطريق والممر، فكأنه يريد بكتابه أن يكون ممراً لمعرفة معاني كتاب الله.

وإلى جانبه نجد كتاب «مشكل القرآن» لصاحبه ابن قتيبة، وهو امتداد «لمجاز القرآن» الذي دافع فيه صاحبه عن القرآن وعلى الطاعنين في وجوه القراءات وفيما ادعى على القرآن من البحث.

وقد نسف عبدالقاهر هذه الآراء كلها، ووضع حداً لتلك القشور الخرافية والغيبية التي جاءت بها النظريات السابقة في محاولة لتفسير الإعجاز، فنص على أن الجمال في القرآن لا يبتدئ من الوحدات، فالمفردات والغريب، والمجاز لا قيمة له في القرآن، وإنما الجمال في طريق النسج، في طريق النظم، في طريق التنسيق بين المفردات، فبالرغم من وجود بعض الكلمات القرآنية ذات قيمة، إلا أن تلك القيمة التي اكتسبتها كانت من السياق الذي وضعت فيه، فبلاغة القرآن في نظمه.

لهذا نلاحظ إصرار عبدالقاهر على أن المضمون هو الذي يوجد المفردة، لأن المفردة هي اصطلاح واتفاق لا تدل في ذاتها، وإنما تحيلك إلى مضمون معين هو الذي يشحنها، فالألفاظ لا قيمة لها في ذاتها وإنما في علاقتها الأسلوبية بين سابقاتها ولاحقاتها من الكلمات، فهي مولودة على الفطرة، فالعلاقة الأسلوبية هي التي تحدد فصاحتها أو عدم فصاحتها، فما هي هذه العلاقة الأسلوبية؟ إنها بالضبط مآلفة لمعاني الإنسان في نفسه، جاءت من التأليف المتواجد في أحاسيس وخلجات نفسية المؤلف، في مكامن نبراته الذاتية التي لا سلطان له هو نفسه عليها، فأي جمال في «القمر» الذي يشبه به وجه الحبيبة، فقد أكد «أرمسترونج» أنه عبارة عن أرض قاحلة غير صالحة للعيش، فأين هو من الجمال، إذا استندنا إلى شهادة أول من وضع قدمه على سطح

القمر؟ إن جماله يكمن – كما يرى الجرجاني – في الأسلوب الذي وضع فيه، فاسمعه يقول: «إن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ في ملاءمة معنى اللفظة التي تليها أو ما أشبه ذلك، مما لا تعلق له بصريح اللفظ، ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقله عليك، وتوحشك في موضع آخر.. فإذا كانت الكلمة الحسنة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك الحال لها مع أخواتها لها في النظم، لما اختلفت بها الحال، ولكانت إما أن تحسن أبداً أو لا تحسن أبداً...»(46).

ومما يؤكد هذا النص معالجة عبدالقاهر الجرجاني للبيت التالي:

لا تنكري عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي

نلاحظ أن مفردات هذا البيت غير ساحرة بل هي مفردات معجمية عادية، إذ المجاز المستعمل في عجز البيت، لم يعط السحر الموجود في البيت، بل ما نتج عن استعمال المجاز من تآلفة بين الألفاظ هو الذي أكسب البيت سحراً ورونقاً، فالشاعر يطلب من المخاطبة أن لا تنكر الغني عن العطاء، لأن من كثرة كرمه وعطاءاته سينفد غناه كما ينفد ما على قمم الجبال نتيجة سيل الماء من المكان العالي (الكريم)، السيل (الكرم) فالمجاز في عجز بيت أبي تمام هو وسيلة لإحداث سحر في الصورة.

نخلص في النهاية إلى القول: بعدما كانت البلاغة إحصاءً وتجميعاً للتعابير البيانية والمحسنات اللفظية، وتعريفاً لها، اتخذت مع عبدالقاهر شكلاً جديداً يدور في فلك النظم ويكون بذلك قد استطاع في عصر بدت فيه ملامح هذا الفن متبلورة مستقلة أن يطرح من جديد موضوعها على بساط البحث، انطلاقاً من بحثه عن الإعجاز البياني في القرآن، ولكل هذا لعلنا لا نبالغ إن أكدنا أنه بعث حياة جديدة في التفكير البلاغي، فدعنا نقر بعبقرية هذا الشيخ الجليل سيد زمانه وزماننا.

المحور الثاني: الاجتهادات الذوقية المفضية لدراسة الأسلوب:

النقد العربي القديم قائم على مقاييس متعددة، لكن هناك مقياساً يقوم على الإحساس بأثر الشعر في النفس، وعلى مقدار وقع الكلام عند الناقد، فالحكم مرتبط بهذا، فالحكم مرتبط بهذا الإحساس قوة وضعفاً، وهذا المقياس هو الذوق، فما هو ذوق الجرجاني؟ يؤمن عبدالقاهر إيماناً عميقاً بأن الذوق المصفى هو الأساس لإدراك الجمال ومعرفة أسبابه، وأن ذلك طبع موهوب، لابد منه لمن يريد أن يميز بين النصوص جيدها ورديئها، وأن يفرق في الحسن بين صورة وأخرى، وإلى جانب الذوق الحساس يجب أن تكون هناك مجموعة من الشروط ، منها الذكاء والدربة والمراس في معالجة النصوص الأدبية، حتى يدرك الفرق الدقيق بين العبارات التي تمتاز بنوع من التشابه الظاهري، فذوق عبدالقاهر ليس ذوقاً فجاً ولا فطرياً، بل هو ذوق علمي قادر على تفتيت النصوص وتذوق حلوها من مرها.

فالبلاغة في القول، وإدراك الجمال في العبارة، والشعور بالحسن في النص تحتاج كلها إلى الذوق والطبيعة الموهوبة وإدراك أن النظم يتبع المعنى، وأن اختلاف العبارة يدل على اختلاف المعنى من الأمور العقلية التي يمكن الإقناع بها، يقول عبدالقاهر مفرقاً بين الإقناع بالنظم والإقناع بالجمال: «... اتهمونا في دعوانا ما ادعيناه لتنكير الحياة في قوله تعالى: ﴿**ولكم في القصاص حياة**﴾ من أنه له حسناً ومزية، وأن فيه بلاغة عجيبة، وظنوه وهماً منا وتخيلاً، ولسنا نستطيع في كشف الشبهة في هذا عنهم، وتصوير الذي هو الحق عندهم، ما استطعناه في نفس النظم لأنا ملكنا في ذلك أن نضطرهم إلى أن يعلموا صحة ما نقول، وليس الأمر في هذا كذلك، فليس الداء فيه بالهين، ولا هو بحيث إذا رمت العلاج منه وجدت الإمكان فيه مع كل أحد مسعفاً، والسعي منجحاً، لأن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها، وتصور لهم شأنها، أمور خفية، ومعان روحية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها، وتحدث له علماً بها، حتى يكون

مهيئاً لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة، وممن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر فرق بين موقع شيء منها وشيء»[47]، فهو يجعل الذوق والطبع الأداة التي تدرك جمال الجميل، إذ يؤمن بأن من الممكن الوصول إلى معركة العلة في الجمال، ويعد الوقوف دون هذه المعركة كسلاً عقلياً، ينبغي أن يبرأ منه دارس البلاغة والناقد المجد(٢)، هذا الذوق هو الأصل الذي تُرَدُّ الناس إليه في فهم أسرار الجمال، وإدراك مواطن الحسن، ويعلل عبدالقاهر الحاجة إلى الذوق بأنه ليس في أصناف العلوم الخفية، والأمور الغامضة الدقيقة أعجب طريقاً في الخفاء من إدراك البلاغة، حتى لتظل بعض الشبهات عالقة في الصدور بعدما قتلت بحثاً...

ويمكن أن نلمس حقيقة ما ذهبنا إليه ونحن نقلب الاجتهادات الذوقية التي جاء بها عبدالقاهر والتي تدور كزميلتها التقعيدية في فلك نظرية النظم، فما النظم؟، وما علاقته بالاجتهادات الذوقية؟.

ما يمكن أن نؤكد عليه مسبقاً أن «النظم» ليس سوى حكم من النحو تمضي في توخيه، وإنما الهدف هو الدلالة التي يؤديها السياق لذلك اعتبر إهمال النظم والأخذ بسلامة الحروف سخفاً، والشاهد على ذلك ما ساقه عبدالقاهر من قول للجاحظ ، حين يقول: «جنبك الله الشبهة، وعصمك من الحيرة، وجعل بينك وبين المعرفة نسباً، وبين الصدق سبباً، وحبب إليك التثبت، وزين في عينك الإنصاف، وأذاقك حلاوة التقوى، وأشعر قلبك عن الحق، وأودع صدرك برد اليقين، وطرد عنك ذلك اليأس، وعرفك ما في الباطل من الذلة، وما في الجهل من القلة؟[48].

فهذا الكلام جيد في نظر عبدالقاهر، ولكنه ليس بجميل، فهو جيد لأنه روعيت فيه القواعد النحوية التي تعصم اللسان من الوقوع في الخطأ والزلل،

وهو ليس بجميل لأنه لا يحمل مزية وحسناً، من ثم عد كلاماً سخيفاً، ولتدقيق الجواب عن النظم اخترنا النصوص التالية:

أ - «النظم هو ترتيب الكلم وتعليق بعضها على بعض وجعل هذه بسبب تلك»[49].

ب - «اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه على النحو، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها»[50].

جـ - «إذا عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة، ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازدياد بعدها... ثم اعلم أن ليس المزية بواجبة لها في أنفسها (أي لمعاني النحو) ومن حيث هي على الإطلاق ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض... فلا فضل ولا مزية إلا بحسب الموضع، وبحسب الموضع الذي تريد والغرض الذي تؤم»[51].

وقد اعترض الجرجاني من معترضيه السؤال التالي: هل معنى هذه النصوص أن لا مزية للاستعارة والمجاز والكناية... فيكون المعول عليه هو علم النحو دون البلاغة؟، وقد أجاب عنه في صفحة 83 بوضوح، حيث قال معلقاً على بيتين للمتنبي:

وَقَيَّدتُ نفسي في ذراك محبةً ومن وجد الإحسان قيداً تقيدا

«الاستعارة في أصلها مبتذلة معروفة، فإنك تقول للرجل يكثر إحسانه إليه وبره له، حتى يألفه ويختار المقام عنده، قد قيدني بكثرة إحسانه إلي وجميل فعله معي حتى صارت نفسي لا تطاوعني على الخروج من عنده وإنما كان ما ترى من الحسن بالمسلك، الذي سلك في النظم والتأليف»[52]، ويتضح ذلك أكثر عند مقارنتنا للتركيبين التاليين: «اشتعل الرأس شيباً» و«اشتعل شيب الرأس»، فعلى

الرغم من اشتراكهما في الاستعارة، فإن أحدهما يفضل الآخر ويسمو عليه، فلو كان الأمر رهيناً بالاستعارة لوجب أن يستوي قوله تعالى: ﴿**اشتعل الرأس شيباً**﴾ بقول البشر: «اشتعل شيب الرأس»، فالآية الكريمة تؤكد توقد الشيب في الرأس برمته، فهي ذات مفهوم شمولي دال على أن النضج شمل الرأس وصاحبه بما في ذلك فكره وسلوكه، في حين أن الجملة البشرية تدل على أن الشيب في جانب دون جوانب أخرى، ومن هنا جاء الاختلاف الكلي بين التركيبين.

وعبدالقاهر لا يؤمن بالنظم الصوتي، لأنه يؤمن أن هذا النوع من التسلسل قد لا يحدث دلالة ولا معنى، والدليل على ذلك أننا لو قلنا أن واضع اللغة قال: «ربض» عوض «ضرب» لما وقع خلل، فالنظم الذي يريده عبدالقاهر هو النظم الدلالي الذي يعرف تناسقاً معنوياً دلالياً.

إن البناء السطحي للكلام عادة ما يوهمنا بأن الترتيب (النظم) يكون في المعاني، فالألفاظ أوعية وقوالب وخدم للمعاني، والترتيب عند عبدالقاهر هو الجمع بين الكلمات وضم بعضها إلى بعض طبقاً للقواعد النحوية التي يمكن أن تؤديها، وهذا ما نستخلص من قوله: «ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، والكلام ثلاث: اسم وفعل وحرف، وللتعليق فيما بينها طرق معلومة، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام: تعلق اسم باسم، وتعلق اسم بفعل، وتعلق الحرف بهما»(53)، وقوله في موضع آخر: «واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علماً لا يعترضه الشك أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبني بعضها على بعض، ويجعل هذه بسبب من تلك، هذا ما لا يجعله عاقل ولا يخفى على أحد من الناس... ولا محصولها غير أن تعتمد إلى اسم فتجعله فاعلاً لفعل أو مفعولاً أو تعمد إلى اسمين فتجعل أحدهما خبراً عن الآخر أو تتبع اسماً اسماً على أن يكون الثاني صفة أو حالاً أو تميزاً، أن تتوخى في كلام هو لإثبات معنى أن يصير نفياً أو استفهاماً أو تمنياً فتدخل

عليه الحروف الموضوعة لذلك أو تريد في فعلين أن تجعل أحدهما شرطاً في الآخر، فتجيء بهما بعد الحرف الموضوع لهذا المعنى أو بعد اسم من الأسماء التي ضمنت معنى ذلك الحرف وعلى هذا المقياس»[54]، ويزيد عبدالقاهر مؤكداً على نظريته بقوله إننا نسمع كثيراً: «هذا الكلام انتظمت ألفاظه ولا نقول انتظمت معانيه» والمقصود ليس اللفظ من حيث هو صوت مسموع، بل المقصود هو المعنى، وبذلك فالكلام بالنسبة له لا يكون معجزاً إلا إذا كان دالاً.

إن مزايا النظم بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ثم بحسب موقع بعضها من بعض، والمنهج الذي اتخذت في دراسته للنظم بخاصة، وللبلاغة عامة، هو المنهج اللغوي القائم على الاستفاة من النحو في التحليل، إن ضبط النحو لتراكيب أو معاني الكلام يحقق فعلاً الهدف النظمي دون إغفال للجوانب الدلالية، بل إن غياب التركيب النحوي يؤدي بالضرورة إلى فقدان الجوانب الدلالية، حيث تصبح الألفاظ أشتاتاً مبعثرة لا تمثل أي قيمة دلالية، في حين أنها في الوضع الأول كونت نسقاً إبداعياً، ويقدم عبدالقاهر نموذجاً تطبيقياً لذلك من خلال مطلع امرئ القيس:

قِفَا نَبْكِ من ذكرى حبيب ومنزل

فلو أزلنا مع هذا المطلع ما فيه من ترتيب، وأعدنا ترتيب الألفاظ على نحو يمتنع معه دخول شيء من معاني النحو، فقيل: «من نبك قفا حبيب ذكرى منزل» فلن يتعلق الفكر بمعنى كلمة منها، لأن الفكر لا يتعلق إلا إذا توخينا إمكانات النحو في تركيب الكلام، وهو ما صنعه امرؤ القيس من كون «نبك» جواباً لأمر، وكون «من» متعدية إلى ذكرى وكون «ذكرى» مضاف إلى حبيب» وكون «منزل» معطوفاً على «حبيب»، وجملة الأمر أنه لا يكون هناك إبداع في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصيغة، وإن لم يقدم ما قدم، ولم يؤخر ما أخر، وبدأ بالذي ثني به، أو ثني بالذي ثلث به، لم تحصل الصورة الأدبية، وعلى هذا تدور أمامنا طريقتان متكاملتان للتحليل النحوي، إحداهما تهدف إلى إدراك علاقة

الكلمة بغيرها من الكلمات التي تجاورها أو تبتعد عنها، وأثر ذلك في تغيير الدلالة، والأخرى ترمي إلى معرفة علاقة الكلمة المذكورة في النص بالبدائل التي يمكن أن تحل محلها، لكنها لم تذكر لهدف جمالي خالص، كما لاحظنا في الأمثلة السابقة، وكأن عملية التجاور من جهة، والتشابه من جهة أخرى، هما الأساس في إدراك الطبيعة الإبداعية للغة، تنظيراً وتطبيقاً.

ومن هنا يتبين أن الإعجاز لا يشمل المفردات، ولو كان فيه فضل للمفردة لاستوى فيه الحابل والنابل، ولكان القاموس أعجز من القرآن لأنه يشمل كمية من المفردات لا يشملها القرآن الكريم، انطلاقاً من مبدأ الكمية، وعليه فالعملية تتجلى في كيفية تدحرج تلك المفردة ونسجها، فمتى وجدت نسجاً لكلمة بما يليها وما قبلها فقد استخدمت الصياغة وصياغتك تحكم لك أو عليك.

هكذا إذاً نخلص مما سبق إلى أن النظم لا يعني نظم الألفاظ من حيث هي ألفاظ في استعمالها المجازي أو الحقيقي، وإنما هو نظمها وفق ما تقتضيه المعاني في النفوس، فتكون الألفاظ المنتقاة، لا نكبر المعنى ولا نصغره، وبعد ذلك ينظر في طريقة نظمها وبنائها، وتأكيداً لذلك نقف عند نص وقف عليه أستاذنا عبدالقاهر قائلاً: «وليت شعري هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعاني؟ وهل هي إلا خدم لها، ومعرفة على حكمها؟ أوليست هي سمات لها، وأوضاعاً قد وضعت لتدل عليها؟ فكيف يتصور أن تسبق المعاني وأن نتقدمها في تصور النفس؟ إن جاز ذلك أن تكون أسامي الأشياء قد وضعت قبل أن عرفت الأشياء وقبل أن كانت (هل تعرف كلمة تلفزيون قبل أن خلقت؟ بالطبع لا) وما أدري ما أقول في شيء، يجر الذاهبين إليه إلى أشباه هذا من فنون المحال، ورديء الأحوال»(55).

النظم إذن طريقة تعليق الألفاظ بعضها على بعض، وهذا التعليق هو السر في أن يفوق كلام كلاماً وتفضل عبارة عبارة، ثم إن النظم ليس فقط حسن اختيار وانتقاء الكلمات للدلالة عن المعاني، ولكن حسن بنائها وفق هذه المعاني،

وإذا كان المعجم هو القائد في اختيار الألفاظ في المرحلة الأولى، فإن علم معاني النحو هو القائد في اختيار النسيج والتركيب الجميل.

وهل تشك فيما سبق ذكره إذا فكرت في قوله تعالى: ﴿**قيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء اقلعي وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي وقيل بعداً للقوم الظالمين**﴾.

إن شككت فتأمل هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها وأفردت أدت من الفصاحة ما تؤديه وهي في مكانها من الآية؟ قل: «ابلعي» واعتبرها وحدها من غير أن تنظر إلى ما قبلها وإلى ما بعدها وكذلك اعتبر سائر ما يليها، وكيف بالشك في ذلك ومعلوم أن مبدأ العظمة في أن نوديت الأرض غير العاقل بنداء العاقل ثم أمرت، ثم في أن كان النداء بـ «يا» دون«أي» نحو «يا أيتها الأرض»، ثم إضافة الماء إلى الكاف دون أن يقال ابلعي «الماء»، ثم أن اتبع نداء الأرض وأمرها بما هو شأنها، نداء السماء، وأمرها كذلك بما يخصها، ثم أن قيل و«غيض الماء» فجاء الفعل على ضبطه «فُعِل» الدالة على أنه لم يغض إلا بأمر آمر وقدرة قادر، ثم تأكيد ذلك وتقريره، بقوله تعالى: ﴿**وقضي الأمر**﴾، ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور وهو «استوت على الجودي» ثم إضمار السفينة قبل الذكر كما هو شرط الضخامة والدلالة على عظم الشأن، ثم مقابلة «قيل» في الخاتمة «بقيل» في الفاتحة...» ويعلق عبدالقاهر قائلاً: «فقد اتضح إذن اتضاحاً لا يدع للشك مجالاً أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلمة مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظ لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق به بصريح اللفظ».

ومن اجتهادات عبدالقاهر النقدية الذوقية أن البداية في جملة الاستفهام بالاسم ليست كالبداية بالفعل، يبين ذلك بقوله تعالى حكاية عن نمرود: ﴿**أأنت فعلت هذا بآلهتنا يا إبراهيم**﴾ فهم يريدون معرفة من قام بكسر الأصنام، وقد أشاروا له إلى الفعل في قولهم: ﴿**أأنت فعلت هذا**﴾ وقال عليه

السلام في الجواب: ﴿**بل فعله كبيرهم هذا**﴾ ولو كان التقرير بالفعل لكان الجواب: فعلت أم لم أفعل، فحين نقول: أفعلت: فإننا نؤكد ونقرر وقوع الفعل بغير تردد. ولكن حين نقول: أأنت فعلت، فإننا نشك في الفعل، هكذا نلاحظ أن للهمزة الاستفهامية لدى عبدالقاهر وظيفة تقريرية إلى جانب ذلك لها وظيفة إنكارية وهو إنكار وجود الفعل أصلاً، أي إنكار القيام بالفعل، ومثله قوله تعالى: ﴿**أصطفى البنات على البنين ما لكم كيف تحكمون**﴾ فهذا رد على المشركين وتكذيب لهم ما يؤدي إلى هذا الجهل العظيم، وإذا قدم الاسم في هذا صار الإنكار في الفاعل ومثاله قولك للرجل قد انتحل شعراً: «أأنت قلت هذا الشعر»؟ أنكرت أن يكون القائل ولم تنكر الشعر.

إلى جانب ما سبق نقف أمام اجتهاد عبدالقاهر وهو يناقش المثال التالي: «وسالت بأعناق المطي الأباطح» معناه أنها سارت سيراً حثيثاً في غاية السرعة، وكانت سرعة في لين وسلاسة كأنها سيول وقعت في تلك الأباطح (عندما تجري الجمال تخال أن الأنهار هي التي تجري).

كيف يعلل عبدالقاهر الحسن والغرابة في المثال:

يقول: «وسالت بأعناق المطي الأباطح» على هذه الجملة، وذلك أنه لم يغرب، لأن جعل المطي في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الأبطح، فإن هذا شبه معروف ظاهر، ولكن الدقة واللطف في خصوصية أفادها بأن جعل «سال» فعلاً «للأباطح» ثم عداه بالباء. ثم بأن أدخل الأعناق في البيت فقال: «بأعناق المطي ولم يقل بالمطي»، ولو قال: سالت المطي في الأباطح، لم يكن شيئاً»(56).

إن الجرجاني باعترافه بمقياس الذوق يكون قد رأى أن النص بطبيعته ينفلت عن أن يحيط المنهج الجاهر بتحليله، وبالتالي فالمزية في دراسة موضوع كالتقديم والتأخير مثلاً ليس في معرفة قواعد التحويل فيما تؤدي إليه هذه القواعد من معانٍ لا يدركها إلا الذوق الناضج، وهذه فكرة ترجع إلى قول قائل

لخلف الأحمر: «إذا سمعت أنا بالشعر، واستحسنته، فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك، فقال له خلف إذا استحسنت درهماً وقال لك الصراف إنه رديء فهل ينفعك استحسانك له؟».

خلاصة القول إن الجرجاني تلقف نظرية النظم فكرة مضطربة موزعة المفاهيم والعناصر والمقاصد بين البلغاء واللغويين والنحاة ودارسي الإعجاز، فهذبها وأخضعها لعلم حدد عناصره وأركانه وضبط علومه وأدواته، بعد أن أضاف إليها ما كان ينقصها وبنى من مجموع ذلك نظرية لم يسبق بها وحدت شتات البلاغة وهي نظرية النظم وقد أكد عبدالقاهر صفاتها انطلاقاً من مجموعة من الأشعار، منها قول عبدالصمد بن المعذل:

مكتئب ذو كبد حَرَّى تبكـي عليه مقـلة عَبـري
يرفـع يمنـاه إلى ربـه يدعو وفوق الكبد اليُسْرى

يقول الجرجاني: «انظر إلى لفظ «يدعو» وإلى موقعها «لا شك أن فعل «يدعو» لا يكتسب القيمة التي يراها له عبدالقاهر إلا داخل السياق العام للبيتين، فاللفظة لا قيمة لها في ذاتها وإنما التوليف والتركيب والنظم هو العامل المحدد لقيمتها، فموقع «يدعو» هو الذي يعطي السياق معناه العميق، هناك مجموعة من الأفعال تمنح الحيوية والحركة للبيتين: «تبكي» (العين) + «يرفع» (المكتئب)، وكثرة الأفعال تظهر مبلغ الآلام التي يعانيها المكتئب. والفعل «يدعو» الكلمة الحسم، لأنه فعل متوجه إلى «الرب» كمحطة أخيرة، وقول إبراهيم بن العباس:

فلو إذْ نَبَا دهـرٌ وأنكر صاحبٌ وَسُلِّطَ عداءٌ وغابَ نَصـيرٌ
تكون عن الأهواز داري بِنَجْوَةٍ ولكن مقـاديرٌ جرت وأُمُـورٌ
وإني لأرجو بعد هـذا محمـداً لأفضل ما يرجى أخٌ ووزير

ويرجع عبدالقاهر جمال الأبيات إلى:

1 – تقديم الظرف الذي «إذ نبا» على عامله «تكون».

2 – أن قال «تكون» بدلاً من «كان».

3 – أن نكر الدهر ولم يقل «فلو إذ نبا الدهر».

4 – أن ساق التنكير فيما أتى من بعده.

5 – ثم أن قال «فأنكر صاحب» ولم يقل «وأنكرت صاحبا».

«فإنك ترى من الرونق والطلاوة، ومن الحسن والحلاوة، ثم تتفقد السبب في ذلك، فتجده إنما كان من أجل تقديمه الظرف الذي هو «إذ نبا» على عامله الذي هو «تكون» وأن لم يقل: فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذ نبا دهر. ثم قال «تكون» ولم يقل «كان» ثم أن نكّر الدهر ولم يقل «فلو إذ نبا الدهر» ثم أن ساق هذا التنكير في جميع ما أتى به من بعد، ثم أن قال: «وأنكر صاحب» ولم يقل: وأنكرت صاحبا، لا نرى في البيتين الأولين شيئاً غير الذي عددته لك تجعله حسناً في النظم، وكله من معاني النحو كما ترى، وهكذا السبيل أبداً في كل حسن ومزية، وأيتهما قد نسبا إلى النظم وفضل وشرف حيل فيهما عليه»[57].

فأستاذنا عبدالقاهر يبحث عن قانون لم يسميه، أنه:

أولاً: قانون الرمزية والغموض الذي يعتبره سراً من أسرار خلود الروائع الفنية عامة والأدبية خاصة، فبدون غموض يفقد النص حرارته بل يأتي على نهايته، فعندما تنكر تغمض، والنص الذي يحمل الغموض لن يدخله البلى، بل يبقى دائماً أداة ساحرة.

ثانياً: إن خلود النص الأدبي واستمراره ناجم عن التباعد الزمني الحاصل بين زمن اللغة وزمن النص، بتعبير دقيق إن البعد الزمني اللغوي هو سبب خلود شعر المتنبي والبحتري وبشار وغيرهم، وهو سر قراءتها وإعادة قراءتها وشروحها المتعددة.

بكل هذا يقف عبدالقاهر مع أشهر اللغويين وعلماء الدلالة والنقاد كصاحب نظرية ناضجة قابلة لتطعيم وخدمة وبناء الدرس النقدي المعاصر بمنهج

جدلي استقاه من البيئة الكلامية التي يعيش بين أحضانها، فرحم الله عبدالقاهر فأثره أكثر من أن يمحى وفضله أكبر من أن ينسى.

الهوامش

1) دلائل الإعجاز في علم المعاني، الإمام عبدالقاهر الجرجاني، تصحيح محمد عبده ومحمد محمود التركزي الشنقيطي، علق حواشيه السيد محمد رشيد رضا، النشر: دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان سنة 1398هـ - 1978م.

2) نقد الشعر قدامة بن جعفر، تمهيد في البيان.

3) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 361.

4) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 382 وما بعدها.

5) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 86.

6) المصدر نفسه، ص 87.

7) المصدر نفسه، ص 88.

8) المصدر نفسه، ص 88.

9) المصدر نفسه، ص 112.

10) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 112.

11) يحذف المبتدأ لدى سيبويه في المواضع التالية: 1 - عند وجود قرينة حالية تدل عليه وتغني عن ذكره، مثل: «سورة أنزلناها» «سورة» خبر المبتدأ محذوف تقديره هي، 2 - في جواب الاستفهام مثلاً: «وما أدراك ما هي نار حامية» وأصلها هي نار حامية، 3 - بعد فاء جواب الشرط مثل «من عمل عملاً صالحاً فلنفسه»، ومن أساء فعليها»، وأصلها فعمله لنفسه وإساءته عليها، 4 - بعد القول مثل: «قالوا أساطير الأولين وأصلها، هذه أساطير الأولين»، 5 - القطع والاستئناف.

12) المصدر نفسه، ص 112.

13) المصدر نفسه، ص 113.

14) المصدر نفسه، ص 113.

15) المصدر نفسه، ص 114.

16) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 116.

17) المصدر نفسه، ص 120.

18) المصدر نفسه، ص 121.

19) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 125.

20) المصدر نفسه، ص 135.

21) المصدر نفسه، ص 135.

22) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 172-173.

23) المصدر نفسه، ص 211.

24) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، مقدمة الكتاب.

25) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 40.

26) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 52.

27) المصدر نفسه، ص 227.

28) المصدر نفسه، ص 227.

29) المصدر نفسه، ص 227.

30) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 333.

31) المصدر نفسه، ص 333.

32) المصدر نفسه، ص 333.

33) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 344.

34) المصدر نفسه، ص 52.

35) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 57.

36) المصدر نفسه، ص 45.

37) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 46.

38) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 47-48.

39) ديوان ابن الرومي، ج 6، ص: 222، شرح وتحقيق عبدالأمير علي مهنا، منشورات دار ومكتبة الهلال.

40) ثلاث رسائل في الإعجاز، تحقيق محمد خلف الله، ص: 101.

41) المصدر نفسه، ص 101.

42) المصدر نفسه، ص 102.

43) المصدر نفسه، ص 24.

44) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 31-34.

45) المصدر نفسه، ص 48.

46) المصدر نفسه، ص 51.

47) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 46-48.

48) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 419-420.

49) المصدر نفسه، ص 89.

50) المصدر نفسه، ص 76.

51) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 44.

52) المصدر نفسه، ص 46.

53) المصدر نفسه، ص 69.

54) المصدر نفسه، ص 83.

55) دلائل الإعجاز: مقدمة الكتاب.

56) المصدر نفسه، ص 44-45.

57) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 32.

58) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 59-60.

59) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، ص 68-69.

* * *

الأسلوب من عبدالقاهر
إلى الشايب وأحمد الزيات

شـفيــــع السيـــــد

على الرغم من ورود كلمة «الأسلوب» في كتابات البلاغيين والنقاد العرب القدماء في سياقات شتى، وبأوصاف متعددة، فإن أحدا منهم لم يتوقف عندها، باعتبارها كلمة ذات دلالة خاصة تجعل منها مصطلحاً جديراً بالعناية والدرس، ولم يخرج عن ذلك سوى عبدالقاهر الجرجاني (ت 1471 أو 474هـ). صحيح أن استخدامه لها كان استخداماً عابراً؛ إذ قال في أثناء حديثه عن الاحتذاء بين الشعراء: «والأسلوب ضرب من النظم»، ولما كان النظم عنده يعني ترتيب المفردات ترتيباً خاصاً وفق معاني النحو، فإن مُفاد كلامه أن الأسلوب هو هذا الضرب الخاص من الكلام، وتبعاً لذلك يصدق على الأسلوب كل ما ذكره من سمات وخصائص تتعلق بالنظم، ومن ذلك أن أي كلام لا يسمى أسلوباً إلا إذا انتظمت مفرداته في نسق خاص من العلاقات النحوية الصحيحة، ومنها أيضاً أن هذا النسق الخاص من المفردات هو الذي يحدد نسبة الأسلوب إلى قائل بعينه، وهكذا.

ولا نكاد نجد عند علماء العربية ونقادها بعد عبدالقاهر من وقف عند الأسلوب بهذا المفهوم نفسه، أو قدم مفهوماً آخر ذا عناصر محددة، كما فعل

عبدالقاهر، فاستقراء دلالة الكلمة في السياق الثقافي العربي بعامة، في الفنون الأدبية وغيرها من مجالات المعرفة الإنسانية، لا يخرج عما جاء في معناها المعجمي ،من أنه الطريق والوجه والمذهب، كما يقول ابن منظور في اللسان. والحق أن ابن خلدون الذي عاش في القرن الثامن الهجري (732-808هـ) قد فطن إلى خصوصية في دلالة هذه الكلمة، حين قال في حديثه عن صناعة الشعر والنثر: إن الأسلوب «صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيِّرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها رصاً، كما يفعله البنّاء، أو النسّاج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه»[1] إلا أن هذا التحديد أقرب إلى التجريد الذهني الذي يتعذر معه على الإنسان أن يتمثل فيه عناصر لغوية تعد مقومات للأسلوب يمكن فحصها وتأملها.

الذي يسترعي الانتباه حقاً في مجال الاهتمام بالأسلوب ودراسته لدى الكتاب والنقاد العرب المحدثين عملان ظهرا في تاريخين متقاربين خلال النصف الأول من القرن العشرين؛ أولهما كتاب «الأسلوب» لأحمد الشايب (1896-1976) الذي صدر في عام 1939، والثاني كتاب «دفاع عن البلاغة» لأحمد حسن الزيات (1885-1968) وقد صدر بعد كتاب الشايب بستة أعوام، أي في عام 1945. وهذا التقارب الزمني بين الكتابين يؤازره تقارب في الرؤية الفكرية والفنية لموضوع «الأسلوب» في كليهما؛ فكلا الكاتبين ينطلق في تعريفه للأسلوب من أنه «طريقة الكاتب أو الشاعر في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير»[2]. وكلاهما تصطبغ معالجته في جملتها بالطابع البلاغي، الذي ينزع إلى التشريع والتقنين، وتوجيه النظر إلى النموذج والمثال، أو ما ينبغي أن يكون عليه تأليف الكلام في النص الأدبي شعراً

ونثراً؛ وكلاهما قد تشرب الموروث البلاغي والنقدي عند العرب القدماء، وهضمه، ومزجه بما أفاده مما قاله النقاد الغربيون، وبخاصة من الإنجليز والفرنسيين.

إلا أن الكاتبين يختلفان بعد ذلك في بعض الجزئيات والتفصيلات، كما سيتبين فيما بعد، والاختلاف الذي لا تخطئه العين أن كتاب الشايب أقرب إلى النهج الأكاديمي في عرض الموضوعات، وتناولها بروح الباحث الذي يسعى إلى تحديد القضايا، وصياغتها بلغة واضحة يتخفف فيها من تحليق الخيال ورونق البيان، حرصاً علي الطابع العلمي؛ في حين أن الزيات أديب يتمتع بطاقة خيالية ضخمة لها تأثيرها في التعبير والتصوير، وتتميز لغته بطلاوة العبارة وتناسق الإيقاع، وقد نضح كل هذا على أسلوبه في الكتاب، فبعد عن جفاف العرض وتقريرية السرد المباشر، وسرى فيه الكثير من روح الإبداع الأدبي.

رؤية الشايب للأسلوب:

تكاد معالجة الشايب للأسلوب تنحصر في محورين أساسيين؛ الأول اختلاف الأساليب، والثاني صفات الأسلوب، فأما اختلاف الأساليب فمرجعه إلى أمرين، هما: الموضوع والكاتب، والموضوع – على حد تعبيره – هو «الفن الذي يختاره الكاتب ليعبر به عما في نفسه، علماً أو أدباً، نظماً أو نثراً، أو مقالاً أو قصة أو رسالة أو خطابة»، فلكل منها كما يقول أسلوبه الخاص الذي يلائم طبيعته[3].

العامل الثاني في اختلاف الأساليب هو اختلاف الكتاب في أذواقهم وطبائعهم ومشاعرهم وانفعالاتهم وطريقة تفكيرهم وتصويرهم للأشياء، ويتبع ذلك بالضرورة اختلافهم في الأساليب التي يعبرون بها عما في أنفسهم، وفي ألوان الصور والمجازات التي يستخدمونها، وما إلى ذلك من أدوات التعبير، ويؤيد الشايب تقريره لهذه الفكرة، بقوله: «وقد يصح لنا بعد ذلك أن نقول مع

القائلين : «الأسلوب هو الكاتب أو هو الرجل»(4) وهي عبارة منسوبة إلى الكاتب الفرنسي، بوفون ,بيد أن الشايب يوردها هكذا مجهّلة، دون أن يعزوها إلى أحد.

وفي حديثه عن القضية الثانية، وهي المتعلقة بصفات الأسلوب، نراه يُجمل هذه الصفات في ثلاث، أوردها بالعربية والإنجليزية على النحو التالي:

أولاً: الوضوح Clearness لقصد الإفهام.

ثانياً: القوة Force لقصد التأثير.

ثالثاً: الجمال Beauty لقصد الإمتاع (أو السرور).

ويذكر الشايب تحت كل صفة من هذه الصفات عدداً من الضوابط والمعايير التي يرى أنها تساعد على تحقيق تلك الصفة على الوجه المنشود.

والذي يبدو من متابعة ما كتبه الشايب عن هذه الصفات الثلاث وضوابطها بتفصيلاتها الكثيرة، أنه تأثر بما قرأ عن البلاغة والنقد الأدبي في اللغة الإنجليزية، كما تدل على ذلك أسماء بعض المراجع التي رجع إليها، من أمثال كتاب أصول النقد الأدبي لونشستر Winchester، وأصول البلاغة لجيننج Genung، وإذا كانت بعض هذه الصفات، كالوضوح مثلاً، دعا إليها البلاغيون العرب حين اشترطوا لتحقق البلاغة ضرورة فصاحة الكلمة، وفصاحة الكلام, فالواقع أن هذه الصفة تكاد تكون قاسماً مشتركاً في بلاغات اللغات الإنسانية منذ أرسطو، فلا غرابة إذن في أن كثيراً مما قاله الشايب تحت هذه الصفة قد جاء في كلام البلاغيين العرب بدءا من الجاحظ (163-255هـ) وانتهاءً بابن الأثير (558-697هـ)، وفي الوقت نفسه ثمة تفصيلات لم تأت في كلامهم، أو عالجوها بشكل مختلف.

لكنه في حديثه عن الصفة الثانية، وهي القوة، يبدو أكثر تأثرا بما قرأ عند الذين كتبوا في البلاغة الإنجليزية، وقد يشهد لذلك أن هذه الصفة لم يتحدث عنها البلاغيون العرب، ثم إن الشايب في حديثه عنها يربطها ببعض العوامل

النفسية التي تعكس أثر التطور العلمي الحديث في أوروبا، وما انتهى إليه الأوربيون من ربط بين اللغة والعاطفة والإرادة والأخلاق، ويمكن أن نتأمل ما قاله في هذا الصدد: «إن القوة صفة نفسية، تنبع أول أمرها من نفس الأديب الذي يجب أن يكون هو نفسه متأثراً منفعلاً، إذا شاء، من قرائه، حماسة وانفعالاً، وهي كذلك صفة العاطفة والإرادة والأخلاق، قبل أن تكون صفة الأسلوب»[5].

ويمتد تأثر الشايب في تقديمه لهذه الصفة، بمن كتبوا عن البلاغة في اللغة الإنجليزية، إلى تقسيمه لها إلى ضربين، هما: قوة العبارة، وقوة التركيب. فالتفرقة بين العبارة والتركيب معروفة في اللغة الإنجليزية، في حين أنها غير موجودة في العربية، فالمصطلحان قد يلتقيان على معنى واحد؛ وكان من نتيجة ذلك أن ما ذكره الشايب عن كلا الضربين لا يعني اختلافاً حقيقياً بقدر ما هو اختلاف تحكمي، من ثم جاءت الضوابط التي أوردها في هذا الصدد أشبه بمتابعته لما قال البلاغيون الإنجليز، الذين أشرنا إلى بعضهم، فهم يتحدثون عن أوضاع خاصة بلغتهم، لا تتطابق مع أوضاع العربية. ولعلنا ندرك ذلك إذا أوردنا بعضا مما قاله عن قوة العبارة، وقوة التركيب.

فهو في الأولى يقول: إن المراد بالعبارة القوية «ما تتجاوز بالعقل معناها الحرفي إلى معنى أو معان أخرى مجازية، وذلك يكون بالتمثيل، والكناية، والاستعارة، من كل ما يفتح أمام القارئ آفاقاً من التفكير أو التخييل»[6] والوسائل التي يراها تحقق هذا الضرب من قوة الأسلوب أربع، إحداها سبق ذكره في صفة الوضوح، وهي استعمال الكلمات المألوفة المحدودة المعنى في العربية، والبعد عن اللفظ المشترك والغامض والكلمات الأجنبية التي لم تشرب روح العربية[7].

الوسيلة الثانية «استخدام الكلمات الوصفية التي تفيد في جمال الأسلوب وفي قوته معاً، ويراد بالكلمات الوصفية، تلك التي تصور مشاهد أو حوادث تلفت النظر، وتروع الفؤاد، وتثير الإعجاب، دالة على ما في الموصوف من بهجة

ممتعة، أو صوت مجلجل، أو إبداع عجيب «وتلك أوصاف لا شواطئ لها، ويكاد يكون من المستحيل الوقوف على معنى واحد لكل منها لدى جماعة من الناس».

أما الوسيلة الثالثة، فهي «الاستعمال المجازي للكلمات أو وصفها بنعوت غريبة تؤدي معنى المبالغة المقبولة والإيجاز الطريف، وتفتح للقارئ مجال التفكير والتخييل». ولعلنا نلاحظ أن كثيراً من ملامح هذه الوسيلة يتداخل مع ما سبق ذكره في الوسيلتين السابقتين.

ولا تقل الوسيلة الرابعة لتحقيق قوة العبارة ضعفاً في هويتها عما سبق، فهي أقرب إلى الوصف الإنشائي لما ينبغي تجنبه من الألفاظ والعبارات، وهي بحسب ما قال: «التحاشي عن الكلمات الضعيفة، والحشو الفارغ، والعناصر الثانوية في العبارات».

فإذا ما أتينا إلى الضرب الثاني من قوة الأسلوب، وهو قوة التركيب ألفينا الشايب يقصد به استخدام المتكلم وسائل معينة لتعريف القارئ بأهمية المعاني التي يريدها ومن ذلك في رأيه ما يأتي:

أولاً: «تقديم الكلمة أو تأخيرها بالنسبة إلى موضعها الطبعي دلالة على القَصْر أو التفخيم أو حسن الذوق واللياقة أو الأهمية مطلقاً، ولا يخفى أن هذه المعاني جميعاً أشار إليها البلاغيون العرب في أسلوب التقديم، والأمثلة التي ذكرها الشايب مما جاء في كتبهم المتداولة.

الوسيلة الثانية الطباق، بمعنى المقابلة بين المعاني، وقد سبق أن ذكر أن الطباق مما يعين على وضوح المعاني.

الوسيلة الثالثة لقوة التركيب الإيجار، ويعلل الشايب ذلك بأنه «لما كانت القوة تستلزم السرعة في أكثر الأحيان كان الإيجاز لازماً في العبارة عامة وفي التراكيب خاصة».

أما الصفة الثالثة والأخيرة للأسلوب فهي الجمال، والملاحظ أن الشايب في الصفتين السابقتين – والوضوح منهما بخاصة – كان يقنن للأسلوب في

الأدب وغيره من ضروب القول، كالجدل، والخطابة، والتأليف العلمي، في حين أنه في صفة الجمال يقنن للأساليب الأدبية وحدها، ويبدو ذلك منذ السطر الأول، إذ يقول: «الجمال صفة لازمة للأساليب الأدبية لا غنى لها عنه مادام الأديب معنياً بإمتاع القراء واحترام أذواقهم»(8).

وأخشى أن أقول: إن الشايب بعبارته السابقة يربط الجمال في الأساليب الأدبية بعنصر خارجي بعيد عن طبيعة التجربة الفنية التي تشغل ذات الأديب، وتستغرق تفكيره، وما تستدعيه من أساليب توائمها. وقد أقول بعبارة أخرى: إن صفة الجمال في الأسلوب – كما يعللها الشايب – صفة غائمة أو مبهمة الهوية.

فإذا ما تركنا هذه الملاحظة جانباً، وتأملنا كيفية تحقق الجمال في الأسلوب عنده، رأيناه يشير إلى أن للجمال ناحيتين أولاهما سلبية، والأخرى إيجابية؛ وهو في الناحية السلبية يشير إلى البعد عن الكلمات المتنافرة الحروف، أو العبارات المتنافرة الكلمات والجمل؛ كما يشير إلى البعد عن الرتابة الصوتية التي تبدو في ترديد نغمة بعينها في النص الأدبي حتى تبعث الملل، وخير منه التنويع الذي يحتفظ معه بمستوى الموسيقى لتلائم الموضوع.

وكلا الأمرين – وأولهما بخاصة – مطلوب لتحقق صفة الوضوح، وسبق حديثه عنه. أما الجانب الإيجابي لصفة الجمال فيتسم حديثه عنه بالصيغ العامة التي يعز ضبط مدلولها، ويبدو ذلك واضحاً من مطلب مطابقة اللفظ للمعنى الذي جعله معياراً لهذا الجانب وهو يشقق هذا المطلب إلى ثلاثة مظاهر: أولها يبدو تكراراً للأصل السابق الذي تفرع عنه؛ إذ يقول فيه: «الملاءمة الطبيعية بين الألفاظ والمعاني حتى تكون الأولى حكاية للثانية، فتمثل حركاتها، وأصواتها، وروعتها».

ويعبر عن الثاني، بقوله: «وذلك يستلزم استيحاء الكاتب شعوره الصادق وخياله اليقظ ليمد الذوق بالمقياس السديد الذي يستخدمه في تكوين العبارات الملائمة:».

«وثمرة ذلك كلمة – كما يقول في المظهر الثالث – الظفر بهذه الهندسة الجميلة في صوغ الجمل وتأليف العبارات المتواصلة التي تكون صورة مطابقة لهذا النموذج المعنوي القائم بنفس الأديب»(9).

بهذا ينتهي الشايب من صفة الجمال في الأسلوب، بل من موضوع الأسلوب برمته، ولابد من الإشارة عندئذ إلى أنه مهما كان الرأي فيما أثرناه، من قبل، من تأثره فيما ذهب إليه من صفات الأسلوب أو بعضها بما قاله بعض الكتاب الإنجليز في البلاغة والنقد الأدبي، فإن كتاب «الأسلوب» يعد نقطة تحول بارزة في مسار الدرس البلاغي والنقدي في العربية، ولاسيما إذا وضعناه في سياق الحقبة التاريخية التي ظهر فيها، وهي نهاية الثلاثينيات من القرن الماضي، إذ كانت الدراسات البلاغية حتى ذلك الوقت ماتزال تجري في فلك النظرة القديمة التي أرساها أصحاب التلخيصات والشروح والحواشي من المتأخرين. خرج الشايب على هذا الإطار كله ,واختار كلمة «الأسلوب» عنوانا لكتابه، فانفصلت الكلمة بذلك عن كونها كلمة مألوفة متداولة في استعمالات الأدباء والنقاد والدارسين بعامة، لتصبح ذات وضع خاص يسترعي الاهتمام، أو قل: إنه بالتركيز عليها، واتخاذها عنواناً رئيساً للكتاب، برزت في شكل مصطلح ذي كينونة خاصة جديرة بالدراسة. ولعله أول كتاب في العربية يظهر بهذا العنوان.

ثم إنه كان حريصاً على تقديم شواهده كلها من الأدب العربي في مختلف عصوره، لذا بدا الكتاب عربي الأصول والملامح. وكأنما أراد الشايب أن يضع أسس منهج جيد في الدرس البلاغي بديلاً عن المنهج الذي كان سائداً حتى عصره.

ومن أهم ما يميز المنهج الجديد الربط بين الأسلوب وصاحبه كاتباً كان أم شاعراً، وهو الأمر الذي أغفله البلاغيون العرب، أو لم يحظ لديهم بالاهتمام، إذ انصرف جل اهتمامهم إلى ضرورة رعاية حال المخاطب، وصياغة الكلام وفقاً لما تقتضيه هذه الحال؛ ومن هنا جاء تعريفهم للبلاغة، بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال.

الزيات بين الرؤية التراثية والرؤية الحديثة

أشرنا من قبل إلى أن الزيات والشايب اتفقا في التصور العام لمعنى الأسلوب، وهو أنه طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام، إلا أنه مع هذا الاتفاق تباين الرأي بينهما إزاء بعض الجزئيات والتفصيلات، وقد مضى الحديث عن موقف الشايب في الموضوع؛ أما فيما يتصل بأحمد حسن الزيات فأول ما نلحظه عنده أنه ينطلق في معالجته للأسلوب وخصائصه من مفهوم البلاغة، كما استخلصه من أقوال البلاغيين والنقاد العرب والأوروبيين أيضاً، والبلاغة عند هؤلاء جميعاً كما يقول: «ملكة يؤثر بها صاحبها في عقول الناس وقلوبهم من طريق الكتابة والكلام»[10]. وفحوى هذه العبارة أن البلاغة رهن بتأثير الكلام المكتوب أو المنطوق في المتلقي، إما بإقناعه عقلياً، أو إثارته شعورياً ووجدانياً، ومرد هذا كله إلى الأسلوب. وفي هذا يقول الزيات: «فالوظيفة الأولي للبلاغة هي الإقناع عن طريق التأثير، والإمتاع عن طريق التشويق، ولذلك كان اتجاهها إلى تحريك النفوس أكثر، وعنايتها بتجويد الأسلوب أشد، وربما جعلوا البلاغة في جمال الصياغة»[11].

وهذا الرأي للزيات يتسق في الواقع مع ما أعلنه في عنوان الكتاب «دفاع عن البلاغة»، فالبلاغة التي يدافع عنها ويعنيها ليست تلك الأفكار والمعاني التي تتراءى في كلام عبدالقاهر وأبي هلال وأضرابهما وليست تلك القواعد التي صاغها السكاكي وتلاميذه من العلماء المتأخرين، وإنما هي الإبداع في القول، فهي فن كسائر الفنون، يتطلب الطبع والموهبة إلى جانب طول الممارسة والدربة، أو هي على حد قوله: «البلاغة التي تحدى بها القرآن أمراء القول في عهد كان الأدب فيه صورة الحياة وترجمة الشعور وعبارة العقل. هي البلاغة التي لا تفصل بين العقل والذوق، ولا بين الفكرة والكلمة، ولا بين الموضوع والشكل؛ إذ الكلام كائن حي، روحه المعنى، وجسمه اللفظ، فإذا فصلت بينهما أصبح الروح نَفَساً لا يتمثل، والجسم جماداً لا يحس»[12].

ومع ما يبدو في هذا النص من دلالة على تكافؤ اللفظ والمعنى في الكلام فإنا نري الزيات يتبنى ما ذهب إليه الجاحظ قديماً، وتابعه فيه أبو هلال من أن المعول عليه في البلاغة هو جمال اللفظ وأناقة التعبير، ووثاقة السرد، وبراعة الصنعة، ثم يضيف «فإذا كان مع ذلك المعنى البكر والشعور الصادق كان الإعجاز». ويدلل على سمو مكانه اللفظ وقوة تأثيره بقوله: «وليس أدل على أن الشأن الأول في البلاغة إنما هو لرونق اللفظ وبراعة التركيب، من أن المعنى المبذول أو المرذول أو التافه قد يتسم بالجمال، ويظفر بالخلود إذا جاد سبكه وحُسن معرضه»(13).

لكن أين موقع الأسلوب من البلاغة بهذا المعني؟ وما الدور الذي يؤديه؟

ربط الزيات الأسلوب بالبلاغة ربطاً محكماً فهو نتاجها أو تجلياتها، ذلك أن البلاغة عنده، كما أسلفنا «ملكة نفسية يؤثر بها صاحبها في عقول الناس وقلوبهم» وينبني على ذلك أن «الأسلوب هو مظهر الهندسة الروحية لهذه الملكة النفسية، يبرزها للعيان، ويصل بينها وبين الأذهان، وينقل أثرها المضمر إلى الأغراض المختلفة والغايات البعيدة»(14).

وهنا يكمن الاختلاف بين رؤية الزيات ورؤية البلاغيين العرب، فهم حين درسوا فن القول لم يُعْنوا في رأيه إلا «بالجمل وما يعرض لها في علم المعاني، وإلا بالصور وما يتنوع منها في علم البيان». أما النظر إلى الأسلوب من حيث هو فكرة وصورة معا فلم يرد في كلامهم، ولم يتنبهوا إليه، باستثناء إشارات وردت في كلام عبدالقاهر وأبي هلال وابن الأثير كان يمكن أن تفيد في هذا السياق، لكن أحداً لم يستثمرها ولم يتابعها(15).

وليس ثمة جديد فيما يقوله الزيات من اختلاف الأساليب باختلاف الكتاب والشعراء، بل اختلافها لدى الكاتب أو الشاعر نفسه باختلاف الفن الذي يعالجه، والموضوع الذي يكتبه، والشخص الذي يتكلم بلسانه أو يتكلم عنه، فقد ذهب الشايب إلى القول بهذا الاختلاف من قبل؛ والفكرة ذات جذور قديمة في

النقد العربي، وفي إطارها كان الحكم بتميز شاعر ما في فن شعري بذاته، وشاعر آخر في فن آخر، وهكذا. حكي الأصمعي عن ابن أبي طرفة: كفاك من الشعراء أربعة: زهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وعنترة إذا كَلِب، وزاد قوم: وجرير إذا غضب.

وقيل لكُثيرً – أو لنُصَيْب – من أشعر العرب؟ فقال : «امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشي إذا شرب»(16).

الإضافة الحقيقية للزيات في هذا المقام هي النظرة الرحيبة الممتدة الآفاق التي تشمل كُتَّاب الأمة وشعراءها جميعاً، فمع إقراره باختلاف الأساليب بين الأفراد وتنوعها بتنوع الأغراض، فإنها تتسم جميعاً بسمات واحدة من عبقرية الأمة، فثمة خصائص مشتركة في آحاد الأمة تتلاقى وتتجمع، فتكوِّن خصائصها التي تميزها من سواها، وهذه الخصائص نفسها تنطبع في لغتها، فتكون طرازاً عاماً في كل أسلوب. ولا يختلف أسلوب أحد الشعراء أو الكتاب عن الطابع العام لأسلوب الأمة إلا إذا كان عبقرياً يغلِّب صفاته الخاصة على صفات قومه العامة، فيتميز طابعه، ويستقل أسلوبه(17). ويربط الزيات بين صفات الأمة ولغتها، ويرى أن بينهما تأثراً وتأثيراً متبادلين، فكما تؤثر صفات الأمة في طبيعة اللغة تؤثر طبيعة اللغة في أسلوب الكاتب.

والذي يبدو لي أن فكرة الزيات السابقة في القول بوجود سمات واحدة لكل أمة تمثل خصائصها المميزة التي تنطبع في لغتها، تحمل ظلالاً مما ذهب إليه الناقد الفرنسي اللامع في القرن التاسع عشر هيبوليت تين Hippolyte Tain (1828-1893)، من تأثر أدب كل شعب بعوامل ثلاثة، في مقدمتها الجنس، ففي رأيه «أن كل جنس من الأجناس البشرية خضع لعوامل واحدة من البيئة الطبيعية ونظام الحكم والعادات والتقاليد، وقد امتد هذا الخضوع إلى الوراء في التاريخ قروناً سحيقة، لا سبيل إلى إحصائها، ولا إلى دراستها، وبتأثير هذا الخضوع الطويل اكتسب الجنس صفات مشتركة نزلت منه منزلة الغرائز الفطرية التي لا سبيل إلى محوها»(18).

هذا الجمع بين الرؤية التراثية والرؤية الحديثة نراه واضحاً في تحليل الزيات لبنية الأسلوب ومقوماته، وإذا كنا قد رأيناه فيما سبق يؤمن بمعنى خاص للبلاغة، وهو أنها البلاغة التي لا تفصل بين العقل والذوق، ولا بين الفكرة والكلمة، ولا بين الموضوع والشكل، فإن إعلانه الإيمان بوحدة المعنى واللفظ، أو الفكرة والصورة ليس إلا امتداداً لهذه الفكرة في الواقع، وقد استشهد لها بعدد من الأمثلة التي وردت في كتب البلاغة العربية، وأيدها بعبارات مما قال عبدالقاهر، فنراه يقول: فالفكرة والصورة في الأسلوب كل لا يتجزأ، ووحدة لا تتعدد، وليس أدل على اتحادهما من أنك إذا غيرت في الصورة تغيرت الفكرة، وإذا غيرت في الفكرة تغيرت الصورة. فقولك أعنيك، غير قولك إياك أعني. وقولك كل ذلك لم يكن، غير قولك لم يكن كل ذلك. وقولك ما شاعر إلا فلان، غير قولك ما فلان إلا شاعر. فترتيب الألفاظ في النطق لا يكون إلا بترتيب المعاني في الذهن. وأن مزية الألفاظ «ليست لك حيث تسمع بأذنك، بل حيث تنظر بقلبك وتستعين بفكرك»(19).

ومن الغريب أن الزيات بكلامه السابق يقترب اقتراباً شديداً من فكرة عبدالقاهر في النظم، بل يقتبس بعضاً من عباراته، ويطعم به كلامه كما رأينا، لكنه ظل في موقعه، ولم يتقدم الخطوة الأخيرة التي تفصل بينه وبينه، وتلك هي لب فكرة النظم، وجوهرها الذي به تتحقق ماهية الأسلوب عند عبدالقاهر، وهي معاني النحو وعلاقاته التي تربط بين مفردات الكلام المعين، وبه يسمى نظماً أو أسلوباً، كما أشرنا في البداية ولنلتفت إلى الزيات مرة أخرى يعود إلى الحديث عن معنى الأسلوب، فتشغله فكرة تلاحم اللفظ والمعنى فيه، وعدم انفكاك أحدهما عن الآخر، دون أن يشير إلى العلاقات النحوية الرابطة بين المفردات من قريب أو من بعيد. ونقتصر هنا على الفقرة الأخيرة من النص الوارد في هذا السياق، وفيها يقول: «... ومن ذلك نري أن الأسلوب ليس هو المعني وحده، ولا اللفظ وحده، وإنما هو مركب فني من عناصر مختلفة يستمدها الفنان من ذهنه، ومن

نفسه ومن ذوقه، تلك العناصر هي الأفكار، والصور، والعواطف، ثم الألفاظ المركبة، والمحسنات المختلفة[20].

هذه البنية للأسلوب بعناصرها المتعددة والممتزجة في الآن نفسه إنما تتخلق داخل نفس الشاعر أو الكاتب، وتنطبع بطابعه. وفي هذا يجد الزيات سندا من كلام الكاتب الفرنسي بوفون، الذي سلفت الإشارة إليه، ففي الخطبة التي ألقاها يوم دخل الأكاديمية الفرنسية، وتحدث فيها عن الأسلوب، قرر أن الأفكار والحوادث والمكتشفات شركة بين الناس ,ولكن الأسلوب من الرجل نفسه. ويؤكد الزيات أن هذه هي الترجمة العربية الصحيحة للعبارة الفرنسية التي قالها بوفون، ونصها: «Le style est de l' homme même» فهو إذن لم يقل إن الأسلوب هو الرجل» «Le style c'est l'homme كما شاع ذلك على الألسنة، ويفسر الزيات عبارة بوفون بأنه لم يُرِدْ بها أن الأسلوب ينم عن خُلُق الكاتب, ويكشف عن طبعه كما فهم أكثر الناس، وإنما أراد أن الأسلوب، ويعني به النظام والحركة المودَعيْن في الأفكار، هو طابع الكاتب وإمضاؤه على الفكرة، ومعنى ذلك أن الأفكار تكون، قبل أن يفرغها الفنان في قالبه الخاص، من الأملاك العامة؛ فإذا عرف كيف يصوغها على الصورة اللازمة الملائمة تصبح ملكاً خاصا له، تسير في الناس موسومة بوسمه، وتعيش في الحياة مقرونة باسمه. فالأسلوب وحده هو الذي يُمَلِّكك الأفكار وإن كانت لغيرك. ألا ترى أن أثر الأخلاق في بقاء الأمم وفنائها معنى من المعاني المأثورة المطروقة؛ فلما أجاد شوقي سبك اللفظ عليه في بيته المشهور:

وإنما الأمــم الأخـلاق ما بقيت   فإن همُ ذهبت أخلاقهم ذهبوا

أصبح بهذه الصيغة من حسناته المعدودة وأبياته المروية؟»[21].

ولا يفوت الزيات أن ينبه إلى ما لحلاوة الجرس وطلاوة العبارة من الأثر الفعال في بلاغة الكلام، فليس المطلب أي ضرب من الكلام، يعبر به المتكلم أياً كان مستواه من الحسن والجمال، فعلماء البيان – كما يقول – مجمعون على أن

الكلام إذا كان لفظه غثاً، ومعرضه رثاً، كان مردوداً ولو احتوى على أجل معنى وأنبله»[22].

خصائص الأسلوب عند الزيات

الملاحظة التي ترد إلى الذهن مباشرة عند النظر في صفات الأسلوب، كما يراها الزيات أنها تتفق من حيث العدد، مع ما ذهب إليه الشايب، فكل منهما يقف بها عند ثلاث صفات، وإن اختلفا بعد ذلك في تسمية كل منها. والذي يغلب على الظن أن كلا منهما تأثر بالمصدر الأجنبي الذي اطلع عليه، بل لعل هذه هي الحقيقة التي يؤيدها ذكر كل منهما للمقابل الأجنبي لكل صفة من الصفات الثلاث، وهي بالإنجليزية عند الشايب كما أسلفنا، وبالفرنسية عند الزيات على نحو ما سنبين. وقد نذهب إلى أبعد من هذا فنقول: إن البلاغيين والنقاد الإنجليز والفرنسيين أنفسهم، في وقوفهم عند ثلاث صفات للأسلوب إنما تأثروا في هذا الرقم بالناقد الأول أرسطو، الذي ذهب في حديثه عن الأسلوب في الخطابة إلى أن له ثلاث خصائص، هي: الصحة والوضوح والدقة[23].

وأياً ما كان التفسير لحصر صفات الأسلوب في ثلاث، فإن الصفات التي نوه بها الزيات، هي: الأصالة ويقابلها في الفرنسية L'originalité، والوجازة ويقابلها في الفرنسية La concision، والتلاؤم ويقابلها في الفرنسية et .l'hormonie

وجدير بالذكر أن الزيات لم يقع في أسر التوصيف الفرنسي لكل منها، لما قد يشوب ذلك من غموض في الربط بينها وبين مقابلها في العربية، أو بعد عن التطابق بينهما، وإنما حرص على تعريف كل صفة من تلك الصفات الثلاث من واقع بنيتها في العربية، ومع اعتبار كل منها وحدة جامعة يندرج تحتها عدد من الصفات التي جرت على ألسنة النقاد «من غير تقييد ولا تحديد فظلت معانيها مبهمة ودلالتها شائعة»، ومن تلك الصفات «الجزالة والسهولة والعذوبة والرقة

والدقة والخفة والقوة والسلاسة والرصانة والنصاعة والوضوح والصدق والطلاوة والحلاوة والرونق والمائية والطبْعية والسبك والحبك والشرف والسمو والجمال والجلال، إلى آخر هذه النعوت المتداخلة التي لا تعيِّن حداً ولا تبين مزية»(24).

لقد مضى الزيات يوضح كل صفة من الصفات الثلاث التي رآها صفات جامعة لكل ما عداها، ويبين حدودها وآفاقها، مشيراً إلى ما يتفرع عنها، وينضوي تحتها من الصفات الأخرى التي أوردناها تواً. أولى هذه الصفات الأصالة، ويعني بها الزيات بناء الأسلوب على ركنين أساسيين هما خصوصية اللفظ، وطرافة العبارة، وتلك هي الصفة الجوهرية للأسلوب البليغ، وملاكها أن تكون أصيلاً في نظرتك وكلمتك، وفكرتك وصورتك، فلا تستعمل لفظا عاماً، ولا تعبيراً محفوظاً، ولا استعارة مشاعة. ويوضح الزيات معنى خصوصية اللفظ بأن علامتها الدالة أنك لا تستطيع أن تبدله ولا أن تنقله. ويربط بين هذه الصفة وعدد من الصفات السابقة التي جرت على ألسنة النقاد العرب، فيقول إن الخصوصية في اللفظ هي أصل الدقة في التعبير، والوضوح في المعنى، والصدق في الدلالة، لأن الكلمة إذا تمكنت في موضعها الأصيل دلت على المعنى كله، فإذا حشرت فيه حشراً، أو قسرت عليه قسراً دلت على بعض المعنى أو أبانت عن غيره(25).

ومع أن الركن الثاني من الأصالة وهو طرافة العبارة لا يكاد ينفصل عن ركنها الأول الذي سبق الحديث عنه فإن الزيات يجتهد في توضيحه، فيذكر أن أساس طرافة العبارة الابتكار في حكاية الخبر، وتصوير الفكر وتقويم الموضوع، ثم يقول: وهيهات أن تجد الجملة المبتكرة التي تثير الإعجاب، وتحدث الأثر، وتحرك الفتنة إلا إذا وجدت الكلمة الخاصة التي تحدد الفروق، وتحدد العلاقة، وتبعث الحركة. ويكشف الزيات عن الأثر السلبي لتقليد الآخرين في أساليبهم، حيث يفقد تعبيرهم أصالته، ويصير مسخا شائها لا هوية له. فيقول : «أما القوالب الموضوعة والرواسم المصنوعة، فقد كانت فيما مضى قِطَعا من أعصاب

الذين صاغوها، ثم قطعت بهم وبها أسباب الحياة فضمِنتهم القبور وضَمِنتها الكتب، فكما لا ينفعك أن تستعير أعضاءهم لجسدك لا ينفعك أن تستعير تراكيبهم لأسلوبك»[26].

والنقطة المهمة والمثيرة للإعجاب حقاً، في حديث الزيات عن الأصالة، ربطه الوثيق بين هذه الصفة وبعض المفاهيم التي قد يتبادر إلى الذهن أنها تتعارض معها، مثل الطبْع أو الطبْعية، فهو ينفي هذا التعارض، ويقرر أن الأصالة هي المجْلى الحقيقي للطبع والسجية، ذلك أنه إذا كانت الأصالة هي الكلمة الخاصة والعبارة الجديدة، فإنه إذا تحققت هذه الصفة تحققت الطبْعية في الأسلوب. ويجلو الزيات معنى الطبْعية بما يجعل ارتباطها بالأصالة أمراً مقنعاً، إذ يقول: «ليست الطبعية أن ترسل الكلام على سجيتك من غير روية ولا تنقيح، إنما الطبعية نتيجة النظر الطويل والجهد المتصل، فهي على الرغم من اسمها تكتسب ولا توهب. وشرطها الذي لابد منه أن يختفي فيها الفن كما تختفي دودة القز في الشرنقة، فإن من الفن ألا يظهر الفن كما قال شيشرون. ومن اختفاء الجهد البالغ في سَراح الطبع، ومن كُمُون الصنعة الدقيقة في سهولة العبارة، ينشأ ما يسمونه بالسهل الممتنع. والأصل فيه قول ابن المقفع لمن سأله عن البلاغة: هي التي إذا سمعها الجاهل ظن أنه يحسن مثلها، فإذا حاول عجز».

ومن كلام بسكال أنك «تقرأ الأسلوب المطبوع فتعجب منه، وتُعجب به، لأنك تتوقع أن تجد فيه الفنان، فإذا بك لا تجد إلا الإنسان»[27].

ويربط الزيات صفتي الدقة والوضوح بالطبْعية، وبهذا يعدهما صفتين فرعيتين، وإن كنا قد رأيناهما صفتين أساسيتين عند أرسطو، وكذلك عند البلاغيين العرب. ونظراً لما يتوهمه كثير من الناس من تعارض بين الوضوح والعمق، وبين البساطة والدقة راح الزيات يجلو هذه المعاني جميعاً، ويبدد ما قد يكون هناك من لبس يحول دون فهمها على الوجه الصحيح، فالوضوح، عنده،

صـفة لازمـة وضـرورية لـلأسـلوب؛ لأن من «بدائه الـعقل – كـما يـقول – أنك تَفهـم لتكتب، وتكتب لتُفـهم. ولكن من الـكتاب من ينسـج قبل فرز الـخيوط، ويكتب قبل درس الفكـرة فيلتاث عليه الأمر، وإن منهـم من يحسـب أن الـوضـوح ينافي الـعمق، والبسـاطة تجـافي الـدقة، فيُغرب ولا يعرب، ويُجمجـم ولا يترجم، ثـم يسـمي هـذا الغموض فناً، وذلك العجز رمزاً»[28].

تبقـي نقطة أخيرة يستدرك فيها الـزيات على ما قد يفـهم من إلحاحه على صفـة الوضـوح فـي الأسـلوب من أنه بهذا يرفض لغـة الرمز والإيحـاء، فيبـادر إلى القول بـأنه لا يقصد بـالوضوح أن يُسفر لك الكلام عن معناه كله لأول وهـلة؛ إنما يقصـد الـوضـوح الـفني الذي يتراءى خـلال الـنقـاب الـشـفـاف، والـظلام المضـيء والعمق الصافي؛ وهو بالطبع أكثر دلالة، وأشرق بياناً وأروع جمالاً، وأطول وحيا من ذلك الوضـوح السـاذج الذي يعرفه الكاتب الجاهل، ويطلبه القارئ الغبي»[29].

الصفة الثانية الوجازة

والمراد بها الإيجاز في التعبير، وهـذا الإيجاز هو أبرز خصـائص الـعربية، بـه عُرفت واشتهرت حتى ذاع بين أبنـائهـا علـى اختلاف أجيالهـم القول المأثور: «الـبلاغة الإيجـاز» ويعتـرف الـزيـات بـأن وجـازة الـتعبير أصـل فـي بلاغـات كل اللغات، لكنها في بلاغة العربية أصل وروح وطبع»[30].

والبـلاغيون الـعرب – كـما هو مـعروف – يجعلـون الإيجاز الطرف المقابل لظاهـرة أخرى، هي الإطنـاب الذي هو زيادة الألـفاظ على المـعاني، أو كثرة الألفاظ مع قلـة المعاني، ثم يولـدون ثالثا يقع وسـطا بينهما، هو المساواة، وذلك حين تكون الألفاظ على قدر المعاني بلا زيادة ولا نقصـان.

بيد أنا نري الزيات يخالف عن هذا الرأي، ويجعل الإيجاز شـاملا كذلك لما عرفوه باسـم المسـاواة. وفي هذا يقول: الإيجاز «أن يدل اللفظ على المعنى ولا يزيد

عليه، فإن كان ناقصا عنه، فهو إيجاز الحذف والقِصَر، وإن كان مساويا له، فهو إيجاز التقدير والمساواة»[31].

ومن التصوير الجيد للإيجاز، قوله: «الإيجاز امتلاء في اللفظ، وقوة في الحبك، وشدة في التماسك». وربما تكون الجمل الثلاث أقرب إلى التعبير الانطباعي عن ماهية الإيجاز منها إلى التعبير عن كيانه اللغوي، لكنه ما يلبث أن يكشف عن مزيته في تأدية الدلالة بأجلى مما تدل عليه عبارة البلاغيين السابقة، فيقول: إن الإيجاز يزيد في دلالة الكلام عن طريق الإيحاء، «ذلك لأنه يترك على أطراف المعاني ظلالاً خفيفة يشتغل بها الذهن، ويعمل فيها الخيال، حتى تبرز وتتلون وتتسع، ثم تتشعب إلى معان أخر يتحملها اللفظ بالتفسير أو التأويل، والقرآن الكريم معجزة الدهر في هذا الصدد»[32]. ومن خير ما ذكره الزيات في التدليل على حب فصحاء العرب للإيجاز أن رسول الله محمداً صلى الله عليه وسلم، وهو سيد البلغاء، كان يكره أن يجاوز الكلام مقدار القصد به، فقد تكلم رجل عنده فأطال، فقال له : «كم دون لسانك من حجاب؟ قال: شفتاي وأسناني. فقال له الرسول: إن الله يكره الانبعاق (الاندفاع) في الكلام. فنضَّر الله وجه رجل أوجز في كلامه واقتصر على حاجته».

وعلى العكس من ذلك كانت إطالة الكلام موضع ذم واستهجان من جانب أعلام البيان العربي، وعلى رأسهم الجاحظ، فقد روي أنه قيل لإياس: «لا عيب فيك إلا أنك تطيل»، قال: أخيراً تسمعون أم شراً؟ قالوا: خيراً. قال: فالزيادة في الخير خير. يقول الجاحظ: «وليس الأمر كما قال إياس، فإن للكلام غاية، ولنشاط السامعين نهاية. وما فضل عن مقدار الاحتمال ودعا إلى الاستثقال والملال، فذاك الفاضل هو الهذر، وهو الخطَل، وهو الإسهاب الذي سمعت الحكماء يعيبونه»[33].

ولا يقتصر حب الإيجاز والتعلق به على فصحاء العرب وحدهم، فأقطاب النثر الفرنسي من أمثال (شاتوبريان) و(فلوبير) – كما يقول الزيات – يتشددون

في الإيجاز، ولا يتسمحون في الإعادة، حتى حرَّموا على أنفسهم استعمال اللفظ مرتين في صفحة واحدة. ومن كلام (بوالو): «يجب أن تعرف كيف توجز لتعرف كيف تكتب». والذي قد يبدو غريبا لأول وهلة أن الإيجاز في الكلام يتطلب من المتكلم أو الكاتب جهدا أكبر، ويستغرق منه زمنا أطول مما يتطلبه الإسهاب والإطالة، وهذا ما فطن إليه المستر ولسن أحد الرؤساء السابقين للولايات المتحدة إذ قيل له: «كم تنفق من الزمن في إعداد خطبة تُلقى في عشر دقائق؟ فقال: أسبوعين. فقيل له: فكم تنفق إذن في خطبة تلقى في ساعة؟ فقال: أسبوعاً. فقيل له: فإذا أُرِدت على أن تلقيها في ساعتين؟ فقال: ألقيها على الفور!»(34).

ويحذر الزيات من المغالاة في الإيجاز حين «يقص بعض الكتاب أجنحة الخيال، ويطفئ ألوان الحسن، ويترك أسلوبه كأسلوب البرق (التلغراف) شديد الاقتضاب والجفاف»، فمثل هذا النهج خلل في التعبير، وليس من الإيجاز المحمود في شيء .

الصفة الثالثة التلاؤم أو الموسيقية

هذه هي الصفة الوحيدة للأسلوب البليغ عند الزيات، التي استند في دعوته إليها، وتأييده لها إلى ما قاله النقاد العرب وحدهم، ربما لأن خاصيتها في العربية تختلف عن خاصيتها في الإنجليزية والفرنسية، أو لأنها تتحقق في العربية بصورة مغايرة لما تتحقق به في اللغتين السابقتين، فهي تتعلق بجمال الأسلوب؛ من حيث ما يتوافر من جرس موسيقي في كلماته، وتماثل في إيقاع جمله، وتوازن بين تراكيبه وعباراته. والزيات نفسه كاتب متميز في هذا المجال، فهو أحد الأدباء المبدعين الذين عرفوا بين معاصريهم في القرن الماضي بنمط من الأسلوب يتألق بالموسيقى، تنساب انسياباً طبيعياً بين وحداته البنائية. ولعل القارئ يلحظ ذلك بوضوح فيما اقتبسنا له من نصوص فيما سبق؛ ومن ثم فإنه حين يتحدث عن تلك الصفة إنما يتحدث حديث الخبرة والممارسة.

يقول في تعريفها «التلاؤم كلمة جامعة لكل وصف لابد منه في اللفظ ليكون الكلام خفيفاً على اللسان، مقبولاً في الأذن، موافقاً لحركات النفس، مطابقا لطبيعة الفكرة أو الصورة أو العاطفة التي يعبر عنها الكاتب أو الشاعر»[35]، ومُؤدّى هذا الكلام أن تلك الصفة تقوم على عنصرين: أولهما الخفة على اللسان والقبول في السمع، وينبغي توافر ذلك في الكلمة والكلام، فتوافره في الكلمة يتطلب ائتلاف حروفها، وتوافق أصواتها وحلاوة جرسها، وهي أوصاف قريبة مما تطلبه البلاغيون العرب في فصاحة المفرد. وأما توافره على مستوى الكلام فيكون بتناسق النظم، وتناسب الفقر، وحسن الإيقاع. وفي هذا يختلف الزيات عن البلاغيين الذين تطلبوا في فصاحة الكلام صفات أخرى قريبة مما تطلبوها في فصاحة المفرد. على أن المحصلة النهائية لهذا العنصر يلتقي فيها الطرفان من حيث جودة الأسلوب، وإن أفصح الزيات عن كثير من نعوت الحسن التي يتصف بها الأسلوب حينئذ، وكثير من صفات القبح التي ينأى عنها، فهو يقول: «ومن هنا تنشأ السلاسة والعذوبة والطلاوة والرخامة، وانسجام التراكيب، ومتانة الحبك، وكل صفة تنفي عن الكلام التنافر والنبو والقلق والتعسف والتعقيد والهلهلة، والركاكة والغثاثة والحوشية والجفوة»[36].

ولم يبتعد الزيات عن البلاغيين العرب حين ذهب إلى أن الفيصل في كل ما سبق، سواء بالحسن أم القبح، إنما هو الذوق الفني السليم والأذن الموسيقية المرهفة. بل إنه يعضد رأيه في اعتبار السمع حكماً مطلقاً في تمييز اللفظ الحسن من اللفظ القبيح بعبارة قالها صاحب المثل السائر، ضياء الدين بن الأثير، وذلك قوله: «وحسن الألفاظ وقبحها ليس إضافياً إلى زيد دون عمرو، وإلى عمرو دون زيد، لأنه وصف ذَوَوِي لا يتغير بالإضافة»[37]. ويضرب مثلاً لذلك بكلمتي: القَراح، النُّقاخ اللتين وردتا في كتابات البلاغيين، وهما صفتان مترادفتان للماء العذب، لكن أولاهما يستحسنها السمع، والثانية يستقبحها.

وفي بيان العنصر الثاني من التلاؤم أو الموسيقية، وهو موافقة الكلام

لحركات النفس ومطابقته لصور الذهن يقول الزيات: إن ذلك يكون بتقطيع الكلام فقراً وفواصل تقصر أو تطول تبعاً لحالات النفس والفكر، فلكل عاطفة درجتها من الإبطاء أو الإسراع، ولكل فكرة مداها من الضيق أو الاتساع، ولكل صورة طبيعتها من الظهور أو الضمور، ومن القوة أو الضعف.

الواقع أن هذا العنصر لم يتابع فيه الزيات كلاماً بعينه للبلاغيين والنقاد العرب، وإنما هو نابع من تفكيره الخاص واجتهاده الذاتي الذي استوعب فيه تفكير البلاغين العرب بعامة، وتأثر بكلام البلاغين والنقاد الغربيين، من حيث الربط بين الأسلوب والحالة النفسية والفكرية لصاحبه، لكن الغريب أنه استشهد في هذا المقام بأسلوب القرآن في السور المكية والسور المدنية، مع أن كليهما يساق للتدليل على اختلاف الأسلوب باختلاف الموضوع واختلاف المخاطبين به، تجنبا لربط الأسلوب هنا بنفسية القائل، تعالي الله عز وجل عن أن يوصف بمثل ذلك، وتنزهت ذاته عن كل ما يشبه عالم الإنسان.

فإذا ما تركنا هذه النقطة التي لا نقر الزيات عليها، نراه يكشف عن حقيقة صفة التلاؤم أو الموسيقية في الأسلوب، كما يحاول تأصيلها بالتعمق في فلسفتها التي ترتكز عليها والدوافع الشعورية التي تستدعيها. وفي ذلك يقول: «إن تقطيع المنثور من الكلام جملاً أو فقراً أو فواصل عمل بلاغي تقتضيه حالة النفس وحركة الذهن وطبيعة التنفس. وهذا التقطيع – وإن نشأ في اللغة على مقتضى الطبع – له فلسفة وهندسة وموسيقى هن عناوين علم البلاغة وبراهين فن البليغ»[38].

أما فلسفة تقطيع المنثور من الكلام على النحو السابق فتنبع من فيض المشاعر والعواطف عن الإنسان، فالإنسان «يتميز من سائر الحيوان بأن أحاسيسه التي تصل إليه عن طريق المشاعر، وعواطفه التي تنشأ فيه من فعل الغرائز، إنما تتوالد في ذهنه، وتتكاثر في خياله حتى تزيد على ما تقتضيه طبيعة وجوده أضعافاً مضاعفة. هذا القدر المذخور من العواطف والأحاسيس لم يزل

يطلب متنفسًا ينبثق منه، ومُفيضا ينسرب فيه حتى وجد الفنون الجميلة الأربعة، فاستفاض مخزونه، واستعلن مكتوبه بتسجيع القلم وترجيع القيثار وتلوين الريشة، وتمثيل المِنحت(*) فالإنسان كما قال طاغور فنان في الكثير الغالب من أمور دنياه»[39].

وبعد أن يتتبع الزيات مظاهر تأنق الإنسان في مناحي حياته المتعددة، في البيت الذي يقيم فيه، والحديقة التي تحيط به، ودور العبادة التي يمارس فيها شعائره، والمدينة التي ينتمي إليها، والشوارع التي يسلكها – يقول: «من ذلك نعلم أن جمال العبارة وجلال الأسلوب من الصفات المشتركة في الناس، تتفق في الوجود والمظهر، وتختلف في الطاقة والدرجة. فالعامة يستعملون الوزن والسجع والجناس متى جاشت في صدورهم عاطفة، أو جرت على ألسنتهم حكمة، فمواويلهم وأناشيدهم وأغانيهم موزونة أو موقعة، وأمثالهم وحكمهم وضوابطهم مزدوجة أو مسجعة، وكلما سمت الطبقة واتسعت الثقافة، وصدق الشعور، وصفا الذوق، وأرهفت الأذن سما الأسلوب من الجميل إلى الأجمل، ومن الجليل إلى الأجل حتى يبلغ الأوج عند كلام الله»[40].

ويقصر الزيات هندسة الأسلوب وموسيقاه على التلاؤم بين أجزاء الفقر وفواصله، فإن كانت الفواصل متماثلة فهو السجع، وإن كانت متعادلة فهو التوازن أو الازدواج. وهذا «الازدواج موسقة فطرية في نفوس العرب، جعلوا بها النثر أشبه بالنظم في جمال الوصف وحسن الإيقاع، وهو يختلف عن السجع من حيث إنه صفة ملازمة من صفات الأسلوب لا تكاد تنفك عنه في جميع أغراضه ومختلف صوره. أما السجع فإن له موضوعات ومواضع لا يُطلب إلا لها ولا يحسن إلا فيها، ولذلك يقبل في غرض دون غرض، ويجمل في صورة دون صورة" ويفرق الزيات بين الازدواج والسجع من جهة، وسائر الأنواع البديعية من جهة أخرى؛ ففي رأيه أن النوعين الأولين هما اللذان يؤلفان الموسيقية في الأسلوب البليغ عند العرب منذ كان لهم أدب؛ في حين أن الأنواع البديعية الأخرى» نشأت في الحضارة، ونمت بالترف، وسمجت بالفضول، وفسدت

بالتكلف، فالذين ينكرون على من يحسنون التأليف بين الأصوات، والمزاوجة بين الكلمات، والمجانسة بين الفواصل، إنما ينكرون جمال البلاغة وجميل البلغاء في دهر العروبة كله»[41].

وكأنما يدافع الزيات عن نفسه ضد الذين يهاجمونه ويتحاملون عليه بسبب ما يشيع في أسلوبه من حسن الازدواج وتناسق الإيقاع، كما نوهنا من قبل. ويرى أن أقطع الأدلة على جمال السجع والازدواج في الأسلوب العربي ورودهما في القرآن الكريم نفسه على نطاق واسع، وبأفانين شتى، حتى إنه تجوَّز في بعض الصيغ والألفاظ محافظة عليهما، فنري رعاية الفاصلة كانت سبباً في حذف المفعول به وتقديمه، وتقديم الصفة الجملة على الصفة المفرد، أو تقديم الضمير على ما يفسره، وتذكير اسم الجنس مرة وتأنيثه مرة أخرى، وهكذا مما فصله شمس الدين بن الصائغ في كتابه «إحكام الرأي في أحكام الآي».

كذلك نجد أمثلة كثيرة لكل من السجع والازدواج في كلام رسول الله صلى الله عليه وسلم، وهو أفصح العرب، ولو كان استخدامهما من قبيل التزيد والفضول لما كان لهما هذه المنزلة في كتاب الله وأقوال رسوله صلى الله عليه وسلم.

والشرط الذي لا تسامح فيه أن يأتي كل من النوعين السابقين وسائر أنواع البديع في موقعه الذي يستدعيه دون تعمل أو تكلف، «فالناس لا يكرهون السجع لأنه سجع، ولا البديع لأنه بديع، وإنما يكرهون التكلف والتمويه والبهرج، وتنسيق الألفاظ على المعني التافه، وترصيع الأسجاع في الكلام الغث»[42].

بهذا البيان العذب الرائق قدم الزيات رؤيته للأسلوب البليغ وصفاته في العربية، وأجاد في مهمته التي ندب نفسه لها، وهي الدفاع عن البلاغة، وهي – كما نرى – بلاغة التعبير والإبداع في القول شعراً، ونثراً وليست بلاغة التأليف والدرس، أي القواعد والأصول التي عرض لها المهتمون بالدرس البلاغي ,كالسكاكي والقزويني وابن الأثير وأضرابهم من المتأخرين والمحدثين.

الهوامش

1) مقدمة ابن خلدون، تحقيق الدكتور علي عبدالواحد وافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج 3، ص 1159.

2) انظر الأسلوب، المطبعة الفاروقية 1939 ص 37، ودفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة 1945 ص 56.

3) انظر الأسلوب ص 47.

4) الأسلوب ص 114.

5) الأسلوب ص 185.

6) السابق ص 186.

7) انظر السابق ص 186-187.

8) الأسلوب ص 190.

9) الأسلوب ص 193.

10) دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة 1945، ص 20.

11) السابق ص 25.

12) دفاع عن البلاغة، ص 17.

13) السابق، ص 26.

14) دفاع عن البلاغة، ص 54.

15) انظر السابق، ص 55.

16) ابن رشيق، تحقيق لنبوي شعلان، الخانجي، الطبعة الأولى، 1420هـ، م ج 1، ص 145.

17) انظر دفاع عن البلاغة، ص 56-57.

18) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر ،الطبعة الثالثة ص 61، أما العاملان الآخران فهما البيئة، وتأثير الماضي في الحاضر.

19) دفاع عن البلاغة 60-61، وقد عزا الزيات ما بين علامتي التنصيص في آخر النص إلى

كتاب «أسرار البلاغة» لعبدالقاهر ص 3، ويبدو أن ذلك في طبعة سابقة، غير المتداولة في أيدينا الآن، وإن كان الكلام لا يخرج عما قاله عبدالقاهر في النظم.

20) السابق ص 62.

21) دفاع عن البلاغة 67-68.

22) السابق ص 68. وانظر الصناعتين لأبي هلال تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ص 73.

23) انظر محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ص 115.

24) دفاع عن البلاغة 80-81.

25) السابق ص 82.

26) دفاع عن البلاغة ص 85.

27) السابق ص 87.

28) السابق ص 88.

29) دفاع عن البلاغة ص 89.

30) انظر السابق الصفحة نفسها.

31) السابق ص 90.

32) دفاع عن البلاغة 99-100.

33) انظر السابق ص 96. وانظر الجزء الثالث من البيان والتبيين تحقيق عبدالسلام هارون، ص 99، فقد جاءت القصة هناك مع اختلاف يسير بينهما في الرواية.

34) دفاع عن البلاغة 99.

35) دفاع عن البلاغة ص 108.

36) دفاع عن البلاغة ص 109.

37) السابق ص 110، وقد ورد النص المشار إليه في الجزء الأول من الطبعة الثانية، تحقيق الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة، دار الرفاعي بالرياض 257.

38) دفاع عن البلاغة 113-114.

(*) المنحت (بكسر الميم) هو المينحات، وهو ما يُنحت به كالقدوم ونحوها.

39) **السابق ص** 104-105.

40) **السابق ص** 105-106.

41) **دفاع عن البلاغة** 114.

42) **السابق** 116.

* * *

الأسلوبية والتداولية، التجاور والتداخل

صابر الحباشة

البلاغة في الكلام مرجعها إلى الاحتراز عن الخطأ في تأدية المعنى المراد وإلى تمييز الكلام الفصيح من غيره.

جلال الدين القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة

لقد ارتبطت الأسلوبية ارتباطاً معقّداً بالبنيوية وبالإرث النظري الذي تركه الشكلانيون الروس، فضلاً عن ارتباطها باللسانيات في صيغتها السوسيرية (نسبة إلى دي سوسير F.De Saussure) فشارل بالي أحد اثنين جمعا محاضرات دي سوسير التي نُشرت إثر وفاته، وهو الذي أنشأ الأسلوبية التعبيرية[1]. ولقد تعددت مذاهب الأسلوبية، وكثر مزاولوها وتكاثر مع ذلك منتقدوها، بل والقائلون بجفافها و قرب زوالها[2]. يصرّ المتمسكون بهذا المنهج أنه صالح للتطبيق على النصوص، وأنّه لا يتعارض مع الثورة المعرفية التي تشهدها علوم اللسان مادام مسلكاً إجرائياً في مقاربة الخطابات الأدبية خصوصاً.

وقد تعددت العناوين التي تعتبر الأسلوبية مزوّداً منهجياً للمحلّل بقائمة

من الأدوات والرؤى التي تسهّل على صاحب القراءة الوقوف على أدبية النص من خلال"دراسة شروطها الشكلية دراسةً فنية»[3].

إنّ المقاربة الأسلوبية بما هي تطبيقية إجرائية، تُلغي الأبعاد التي تخرج عن البعد اللساني المحض للظاهرة الأدبية، وإن أقرّت بوجود نواحٍ اجتماعية ونفسية وثقافية واقتصادية تؤثر في «صناعة النص»، فإنها لا تهتم بها في تحليل النصّ، لأنّ مثل ذلك الاهتمام يؤدي بالأسلوبية إلى إبداء حكم قيمة، وهو ما تعزف عنه عزوفاً مبدئياً، وهو ميسمٌ فارق يميّزها عن النقد الأدبيّ الذي يعطي حكما على الأثر/ النصّ المنقود.

بهذا المعنى نفهم الاتصال بين الأسلوبية والمنهج النصّاني والانفصال بينهما في الوقت ذاته. فهما متصلان لانكبابهما كليهما على النص إجراء وتطبيقاً، ولاشتراكه في اعتماد الوسائل اللغوية (الأصوات، المفردات، التراكيب، الصور، المجازات، الجُمَل...) في تحليل النصّ. وهما مختلفان من جهة الرؤية: فالنص في المنهج النصّاني هو مركز يستقطب التحليل أمّا منزلة النص في الأسلوبية فيُنظر إليه من جهة وقوعه ضمن ثنائية السُنَّة والعدول (أو النمط والانزياح، أو الاستعمال المعياري، أو الاستعمال الأدبي، أو اللغة العادية والكلام الأدبي...) لذلك قيل إنّ الدراسات النّصّية تنظر «إلى المنظور الأسلوبيّ بصورة هامشية. فالأسلوبية تضع قاعدة أو معياراً متحققاً بالقوة (virtuellement réalisé) في اللغة العادية، وتقابلها مع الانحرافات في الأسلوب. ويتعارض هذا التصوّر مع فكرة مركزية النص. إن الشعرية المقارنة تلجأ إلى التحليلات الأسلوبية، لكنها تضعها ضمن نظام، حتى أنّ مصطلح النقد النصي ذاته لا يُستخدم إلا بشيء من التحفّظ»[4]ولعلّ هذه المفارقة التي تسم الممارسة الأسلوبية هي التي بوّأتها منزلة العلم المساعد الذي يقف في مفترق الطرق. فالشكلانيون الروس من جهة وشارل بالّي من جهة أخرى، قد حدّدوا - فيما يذكر مولينييه - وقوع الأسلوبية «في مفترق الأدب واللسانيات، أي في تقاطع مجموعة محدّدة

(النصوص الأدبية) مع جهاز من التصوّرات والمناهج المتدبّرة بطريقة خصوصية (اللسانيات البنيوية). ومنذ ذلك الحين، لم توجد أسلوبية إلاّ وهي بنيوية»[5].

فالأسلوبية تحلّل النصوص الأدبية خاصة: «تصف أدبيتها وتبيّن الخواصّ الفنية الموجودة في الجماليات الكلامية»[6] لذلك فهي تقف عند حدود التشخيص والوصف الفني ولا تتجاوز ذلك إلى الحكم على الأثر (كما هو الحال في النقد الأدبي) ولا تقف على أغراض القائل المقامية ولا تتبيّن الاستراتيجية الخطابية للنصّ بما هو قول (كما تفعل ذلك التداولية/ البراغماتية). وليس تعيين حدود الأسلوبية هذه قولاً يُنقص من قيمتها أو يدعو إلى هجرها، ولكن من المفيد – فيما نزعم – فهم سيرورة المناهج وأنماط التعالق الناتجة عن احتكاكها وتعايُشها. كما أنّ دعوى التفاضل بين المناهج هي دعوى مردودة لقيامها على مقارنة غير علمية. ثم انّه من الطريف أن نتذكّر أنّ الثورة المعرفية التي حصلت في اللسانيات منذ بداية القرن العشرين لم تُلغِ الأنحاء التقليدية، ولكنها غيّرت النظر إليها وراجعت سلطة تلك الأنحاء على الألسنة، ببيان حدودها وتبيّن وجود منوالات كثيرة ممكنة لوصف الألسنة الطبيعية، وهو أمر ولّد وضع الأنحاء التقليدية بوصفها إحداثيات على شبكة تحليل كبرى وُضعت عليها كذلك الأنحاء الصورية واللغات (بما هي أنظمة من العلاقات اللسانية) وغير ذلك من الأنساق ذات القدرة التفسيرية الشاملة للظاهرة اللغوية (ولعلّ من المقترحات البارزة في هذا السياق مفهوم «النحو الكلّيّ» (grammaire universelle) كما صاغه نعّوم تشومسكي. غير أن مولينييه يقيم علاقة تواصل متين بين الأسلوبية والبراغماتية تجعل الأولى موجّهة – فيما بدا لنا – للثانية، وليس العكس كما هو منتظر.

ينطلق صاحب كتاب «الأسلوبية» من أن البراغماتية تدرس نظرية الأعمال اللغوية كما ظهرت مع أوستين وسورل، فهي تنظر إلى الأقوال بما هي مسرح تظهر عليه ثلاثة مستويات من العمل اللغوي:

– العمل اللغوي.

- العمل المتضمن في اللغة (أو اللاقولي).

- عمل أثر القول.

ويعود مولينييه إلى برّوندونير «الذي يرى أن كل فعل كلامي هو تحقيقي لذاته ولمجرد كونه إنتاجاً كلاماً، في حين أن القيمة التأثيرية تختص بتحقيق موقف ملموس تحقيقاً فعلياً بواسطة التكلم وحده»(7).

ويرى الباحث الفرنسي أن قيمة العمل الفني هي «شيء إضافي»، فهي لا توجد في أي مكون من مكوناته، وهي- مع ذلك- «تنتمي إلى طبيعة لغوية - وهذا هو واقعها المادي - وتنتمي في الوقت نفسه إلى طبيعة الحدث غير اللغوي بقدر ما يصبح الفعل اللغوي نفسه حدثاً في العالم، تماماً مثل اللوحة الفنية، أو السيمفونية، أو المنحوتة في عالم الأشكال الجمالية، ومثل الطاولة أو المحرك في العالم الاجتماعي- الاقتصادي. هذه القيمة علامة الرهان البراغماتي للفن الكلامي، وهي هدفه ونتيجة له»(8). ويفسر موليني تصوره للقيمة البراغماتية/ التداولية للعمل اللغوي ذي الطبيعة الأدبية، فهذه القيمة البراغماتية تقوم بعملية إبدال وتحويل وتصعيد بحيث تجعل من العمل الكتابي شيئاً فنياً. وتضع هذه القيمة النشاط الكتابي على أساس كونه ممارسة للمرجعية الذاتية في العمل اللغوي. إن الفعل الكلامي الذي يتسم بكونه أدبياً هو «تأثيري» أو لا يكون شيئاً. فالأدبية هي إنجازية performativité مطلقة للغة، إذ تتحول إلى وظيفة شعرية، أي إن الفعل الخلاق لشيء لغوي يكون هو نفسه مرجع هذا الشيء»(9).

يبدو لنا هذا التوجيه الذي عمد إليه مولينييه لكل من التداولية والأسلوبية محكوما بمحاولة إخراج الأسلوبية من المضيق الذي آلت إليه، ولاسيما «أسلوبية الأثر» كما يقول هو(10). ثم إن إمكانية تلاقي هذين المنهجين على صعيد واحد، لا يمكن أن تتم إلا إذا صادق التداوليين والأسلوبيون معاً على تصور موحد في نظرية المعنى: فإذا اقتصر التداوليون على المعنى المقامي واعتبروه عمدة التفسير، وانكب الأسلوبيون على المعنى اللغوي (الحرفي المجازي على حدّ

تعبيره فقط، فإنّ هذا الافتراق الجوهري في تصور المعنى لا يسمح بتلاقي المنهجيْن إلا إذا عدّلَ كل منهما من منظوره إلى هذه المسألة المركزية.

وثمة مَشابهُ كثيرةٌ للخلط بين منهج الأسلوبية ومنهج التداولية (مع تسليمنا بوجود أسلوبيات شتى وتداوليات مختلفة) لعل من بينها علاقة المنهجين كليهما بالبلاغة. فضلاً عن الرأي القائل بوراثة الأسلوبية للبلاغة. فقد شاع أن «الأسلوبية مرتبطة تاريخيا بالبلاغة/ الخطابة»[11] فضلاً عن الرأي القائل، بوراثة الأسلوبية للبلاغة، ثم ما تشهده الوسائل والوجوه البلاغية من استثمار واستغلال في إطار للأسلوبية المطبقة على النص الأدبي. ويقوم التصور الأسلوبي للبلاغة – من منظور مولينييه – على اعتبار البلاغة ثلاث بلاغات:

1 – **البلاغة الإقناعية**: وهي «التيار الأكثر ذيوعاً، وهو المتصل بفن الإقناع، إذ يعمد باثّ (خطيب) إلى فعل أمر أو تفكير بأمر أو التفكير بأمر لا يوجد مبدئياً ما يدعوهم أو يرغبهم في فعله أو التفكير فيه، نصل هكذا إلى التفريق بين ثلاثة أصناف كبيرة من الفصاحة اعتبارا لما نريد أن نقنع به وهي:

أ – الإقناع بالصحيح أو بالخطأ.

ب – الإقناع بالعادل أو بالظالم.

ج – الإقناع بالنافع (المشرف) أو بالضارّ (المخزي)»[12] ولا يخفى أنّ هذا التصور قادم رأساً من الإرث الأرسطي في «الخطابة» و«الشعر».

2 – **بلاغة الإنشائية**: «هي إجمالاً دراسة التعبير البيانية» وأعلام هذا الصنف من البلاغة[13] قد أنشأوا نظرية المجازات ذات بنى صغرى وأخرى ذات بنى كبرى وهذه النظرية تشكل التفكيك الأسلوبي لبعض الآثار مهما تكن، إذ علينا أن نلاحظ جيداً ضرورة التفريق في الاستعمال اللغوي الأساسي للغة المجازية بين وجهة نظر الباث الذي يعمل على نقل مدلول ثابت إلى

مجموعة من الدوال، وبين وجهة نظر المتلقّي الذي يتقبل دالاً واحداً، فيسعى إلى وضعه في تركيب المدلولات الصحيح، أو لا يسعى إلى ذلك».

3 – **البلاغة النمطية** ويقصد بها «فنون محاكمة مؤلّفات الفكر محاكمة جيدة، وهي فنون لا تحصى، تتوجّه للنقاد كما تتوجّه لممارسي اللغة الجميلة، وقد سيطرت بذلك على عالم الكتابة الرسمية منذ عصر لابرويار إلى زمن أناتول فرانس وأندريه جيد». و يشير موليبيني إلى أن هذا الضرب الأخير من البلاغة الذي ظهر على هامش الضربين الأولين وازدهر في فرنسا خلال القرنين السابع عشر و الثامن عشر، وتواصل في التعليم المؤسساتي حتى القرن التاسع عشر، قد لفظ أنفاسه الأخيرة وأصبح مسدود الأفق[14].

والملاحظ أنّ الأسلوبية المعاصرة قد استثمرت كلاً من البلاغة الإقناعية وبلاغة الإنشائية، بل أكثر من ذلك فمباحثهما – عند مولينييه – جزء لا يتجزأ من الأسلوبية. فالبلاغة الإقناعية هي التي تحلل «مجازات ذات بنى كبرى من الدرجة الثانية، وهي نماذج منطقية مقالية خاصة بإثراء الاستراتيجيات البرهانية (...) هذا التوجه (...) يتفق مع الأبحاث الحالية في البراغماتية، سواء بمحاولة سبر الأساليب البرهانية والفعّالة الراجعة إلى تلفّظ خياليّ بالكلام داخل كون أدبي مُعطى، أو بمحاولة قيس المحمل الثقافي في المنتجات الأدبية المعتبرة أعمالاً لغوية مخصوصة»[15].

فهذا التصوّر النظري للأسلوبية يشير إلى أنّ البلاغة والتداولية تعدّان منجميْن تغرف الأسلوبية منهما ما تعتبره صالحا ليُثريَ مقاربتها للنص. إن رؤية الأسلوبية لهذين العلمين تتسم – فيما يبدو لنا – بالتجزيئية، بمعنى أنها تهمل «فلسفة» كل علم ومقوماته الإبستيمولوجية وتعتبره مادة خاماً قابلة للاستغلال في إطار الأسلوبية المعرفي. وليس الأمر على القدر ذاته بالنسبة إلى البلاغة أو بالنسبة إلى التداولية. فالأسلوبية قد «استباحت» أدوات التحليل البلاغي، بل وظّفتها بشكل يستأصلها من المحضن النظري التقليدي. أمّا التداولية – بما هي

علم/ منهج حديث– فتستفيد منها الأسلوبية من جهة تعديل النظرة إلى العمل الأدبي باعتباره واقعاً تحت طائلة نظرية الأعمال اللغوية (العمل القولي والعمل اللاقولي وعمل أثر القول، مع أن البعد الثالث المتصل بالقيمة غير اللسانية للقول ليست هدفاً أدبياً، فالأسلوبية لا تهتم بها، ولكنها تقرأ لها حساباً. وتترك أمر تحليلها للتداولية. فالأسلوبية و التداولية كلتاهما منهج من مناهج تحليل الخطاب. وهما تتقاطعان من بعض الجهات نحو اهتمامهما بالكيان اللغوي الذي يتجلى فيه القول، غير أنّ كل واحدة منهما تتميز بخصوصية المقاربة: فإذا كانت الأسلوبية تقف عند حدود جمالية القول، فإنّ التداولية تنظر في قيمة القول خارج العالم اللساني، أي هي تنظر إلى البعد العملي للقول.

فإذا أخذنا بهذا التفريق القائم على التمييز بين المنظورين الأسلوبي والتداولي، أدى بنا ذلك إلى التساؤل عن وجاهة الربط بين التداولية والأسلوبية على أساس علاقة التضمن أو الاندراج، أي أن تندرج التداولية في الأسلوبية – كما يقترح موليني – أو أن تندرج الأسلوبية في التداولية كما يمكن أن يقترح ذلك[16]. يبدو منطقياً أن نعتبر أن أولى المنهجين بالاندراج في الآخر هو أقلّهما شمولاً على صعيد النظريات التي يقوم عليها المنهج، أي أن أوسع المنهجين من حيث الطلقة التفسيرية هو الأقدر على أن يندمج المنهج الآخر فيه. فإذا نظرنا إلى أدوات التحليل التداولي ألفيناها أقرب إلى المنطق، والمنطق يتخذ من الأقوال العادية والأقوال المصطنعة مدونة له (يماثل في ذلك ما يأتيه النحاة التقليديون عند التمثيل بأمثلة لا صدى فيها للاستعمال أحياناً). أما الأسلوبية فتتناول– في أغلب اتجاهاتها – تحليل الخطاب الأدبي، ومن ثمة فإن التداولية والأسلوبية تتخذان مدونتين نصيتين متنافرتين عند التطبيق. ولما كانتا تنزعان منزعا «علمياً» في المقاربة، فإنه يعسر وصمهما أو إحداهما، بالاتجاه نحو تعميم النتائج المتوصل إليها في مقاربة مدونة معينة على مدونة أخرى لم تؤخذ بعين الاعتبار عند تصميم المنهج ولا عند تطبيقه.

إن الذي نقف عليه في هذه المماثلة العامة بين التداولية والأسلوبية أنهما تتوازيان توازيا يشاكل ذاك الذي شهده تاريخ البلاغة بين ضربي البلاغة الكبيرين:

البلاغة الإقناعية / الخطابية.

البلاغة الإنشائية /الجمالية.

فالتجاور بينهما قد استُعيد في هذا العصر بين التداولية (بما هي وريثة الضرب الأوّل من البلاغة) والأسلوبية (بما هي وريثة الضرب الثاني). ولعل مبحث أصنافيات النصوص (typologie de textes) يُفيد في تدبُّر وجوه التجاور والتقاطع بين ما هو من مشمولات التداولية وما هو من مشمولات الأسلوبية.

وثمة خطر آخر قد ينساق إليه الباحث إذا انجر وراء التعميم «السهل» عندما يقرأ تاريخ البلاغة العربية بوصفه – في نظره – مثيلاً لتاريخ البلاغة الغربية. طبعاً لا ننفي المشابه الكثيرة بين التاريخين، بيد أن تبين خصوصيات كل بلاغة ولاسيما الخصوصيات الثقافية، تسهم في تصويب الحكم على تاريخها تصويباً سديداً، وإلاّ فإنّ إرسال الحكم بإطلاق، اعتماداً فقط على النتائج التي تم الإطلاع عليها، انطلاقاً من البحث في تاريخ البلاغة الغربية، قد يؤدي إلى ضرب من سوء الفهم أو التعسف في التأويل، مما من شأنه حجب رقائق الاختلاف بين السيرورات المتباينة التي اتخذتها كل منظومة لغوية، وما وجهها من إطار إبستيمولوجي حاف تراوح بين الجمود والحراك خلال التاريخ بفعل عوامل ذاتية وأخرى خارجية معقدة ومتداخلة.

الهوامش

1) يقـول جـورج مولينييـه عن مدرسـة بـالّي الأسـلوبـية: «فأسلوبية بـالي ليست إنجـازاً أدبيـاً ولا فردياً. (إنه) يسـتعمل العمل الأدبي كسند وكإطار أو كذريعة تتيح تحليل أفعال اللغة الشـعورية، وتكتسـي هـذه الـعلاقة الأخيرة أهـميتها انطلاقاً من هـذه النظرية واعتباراً لعموميتها ولتمثيليتها البنيوية بالنظر إلى النسق الشامل للغة ما (مثلاً الفرنسية في النصف الأول من القرن العشرين)». تاريخ الأسلوبية: جورج مولينييه، تعريب عز الدين العامري وعبدالمنعم الشنتوف، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان – طرابلس ليبيا، صيف – خريف 1996، العددان 85 -86، السنة 17، ص 146.

2) يقول جورج مولينييه: «كان يظن سنتي 1968 و1974 أن الأسلوبية قد ماتت، إذ إن للعلوم أعماراً (...) وابتداء من سنة 1987 عشنا عودة الأسلوبية» لجورج مولينييه تعريب صابر الحباشة، جريدة الصحافة، الورقات الثقافية، العدد 243 – 29 أكتوبر 1999.

3) المرجع نفسه.

4) جيزيل فالانسي: Gisèle Valency «النقد النصي»، ضمن كتاب «مدخل إلى مناهج النقد الأدبي»، ترجمة د. رضوان ظاظا، مراجعة د. المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت، العدد221، مايو/ أيار 1997، ص 216.

5) جورج مولينييه: «الأسلوبية»، تعريب صابر الحباشة، جريدة الصحافة، الورقات الثقافية، العدد 243، 29 أكتوبر 1999.

6) جورج مولينييه: «دراسة الأسلوب والبحث، وأدوات الفن الأدبي»، ترجمة د. بسام بركة، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت لبنان – طرابلس ليبيا، شتاء 1998 العدد 94، السنة 19، ص 231.

7) المرجع نفسه، ص 232.

8) المرجع نفسه، ص 234.

9) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

10) المرجع نفسه، الصفحة. 235.

11) جورج مولينييه: «الأسلوبية» مقال في E.U ترجمة صابر الحباشة، الصحافة، الورقات الثقافية، العدد 243، 29 أكتوبر 1999.

12) المرجع نفسه.

13) من أعلام هذا الصنف من البلاغة الذين نظروا له دي مارسيه (Du Marsais) وفونتانيي (Fontanier) وبون أوم (Bonhomme) ولوغارن (Le Guern) وفريق مو، المرجع نفسه.

14) المرجع نفسه.

15) المرجع نفسه.

16) هذا مبحث شديد الأهمية – فيما نرى – خصوصاً إذا انتبهنا إلى أن المتحدثين عن التداولية المندمجة" نحو أوزفالد ديكرو، لا يربطون بينها وبين الأسلوبية، بل يعودون إلى الأصل الجامع، أي إلى المنظومة اللغوية عموماً، وفي ذلك تجاوز لإشكاليات خصوصية المدونة التي تشتغل عليها الأسلوبية: هذا المنهج الذي سماه مولينييه «الدلائلية الأدبية» (sémiotique littéraire).

* * *

إشكالات الأسلوبية في التجربة النقدية المعاصرة

سامية راجح

ملخص:

يقف القارئ في هذه الدراسة النقدية عند أهم الإشكالات النظرية والإجرائية التي اعترت عالم الأسلوبية، من حيث هي تجربة نقدية متطفلة، تقتات على عطاءات نقدية أخرى تنحدر من عطاءات المد اللساني في صورته السوسيرية، حيث يتناول الباحث بالشرح والتعليق مجمل الآراء النقدية المنددة بعالم النقد الأسلوبي ممارسة وتنظيراً، وذلك من خلال تصريحات النقاد الغربيين والعرب ومن أولئك نذكر: غريماس وميشال أريفي وبيار جيرو وشارل بالي وسعد مصلوح وعبدالسلام المسدي وسمير سعيد... إلخ.

ولم تكن هذه الدراسة مجرد عرض أو استنساخ لآراء النقاد المنددين فحسب، وإنما هي محاولة من الباحث للتحليق في دخيلاء وصميمة تلك الآراء وفحصها فحصاً دقيقاً مع تقديم بعض الاقتراحات الجديدة الرامية إلى تكوين فصائل نقدية أسلوبية جديدة، تقوم على فلسفة الأخذ والعطاء من المادة الجمالية المسكونة بهواجس المد الشعري في تطلعه إلى مستقبل نقدي واعد، حيث انتقدنا ما يجب انتقاده وأبقينا في الوقت نفسه على ما يجب البقاء عليه، وسيجد القارئ في هذا التوصيف النقدي ما يضيء عتمة النقد الأسلوبي الجديد.

الواقع أن الأسلوبية التي ضاع صيتها في الستينيات – لدى الغربيين – كاد أن يسدل عليها ستار النسيان، وهذا ما تؤكده تصريحات النقاد الغربيين أنفسهم بزوالها، فغريماس – مثلاً – أكد فكرة زوالها، وقد أعرب عن القلق الحاد الذي يساوره حالما تذكر الأسلوبية(1).

بل إن ميشال أريفي (Michel arivé) لم يتردد في «إلحاق الأسلوبية بالسيميائية وإدماجها فيها، مما جعل الأسلوبية منذ سنة 1965 لا تمارس من البحوث فيها على أنها علم مستقل من علوم اللسان الأخرى»(2)، فثمة تشابه كبير بين المبادئ والمفاهيم التي تعتمدها كل السيميائية والأسلوبية، لأن كليهما اتكأ على عطاءات المد اللساني، ولما كانت السيميائية أخصب عطاءً من الأسلوبية قرر «ميشال أريفي» إلحاق الأسلوبية بها، وإن كان أريفي قد دعا إلى الإعراض عن الأسلوبية على ألا تشغل حيزاً من الممارسة الإجرائية، مثلها في ذلك مثل باقي العلوم اللسانية، فإن اتكاء الأسلوبية على مفاهيم لسانية هو الذي زاد من درجة تأزمها، لأن «الكثير من التصانيف اللسانية هي ترجمة أشبه بتأليف، أو تأليف أشبه بترجمة، وفي مثل هذه الأعمال إثم كبير ومنافع للناس. بيد أن إثمها – فيما نرى – أكبر من نفعها لما تنطوي عليه في الغالب من تعفية على الأصول وتشويه لها. من عقد الصلة بين الأفكار لأدنى ملابسة، واستفزاز لها من سياقها العلمي والثقافي على نحو يجعلها غير منتجة أو فاعلة، ومن تلفيق ظاهر في أكثر الأحيان بين معطيات العلم الوافد والعلم الموروث»(3).

كما يرى سعد مصلوح، وهي وجهة نظر صائبة إلى حد ما، لأن المزاوجة بين الأسلوبية كادت تكون مفيدة لولا استثمار الأسلوبية – بشقيها النظري والإجرائي – لمفاهيم ومصطلحات لسانية مغلوطة ومجتثة من أصلها الوضعي اجتثاثاً، أدى إلى تشويهها وتزييفها ليس إلا.

ولم يكتف سعد مصلوح في توصيفه النقدي بنقد المرجعية اللسانية لعلم الأسلوبية فحسب، بل نجده قد سلط الأضواء على تلك الجداول الإحصائية التي

لم تعد تجدي نفعاً أمام تبرعم جمال النص «من مظاهر هذه القصور أن الباحثين يعنون أنفسهم بتقديم عشرات الجداول الإحصائية، يضمنونها نتائج بحوثهم، ومع ذلك تأتي عديمة الجدوى، خالية من كل تحليل ذي قيمة للبيانات، ولا شك أن مثل هذا العمل باهظ التكاليف ومحدود النفع في آن معاً»[4]، فلما كانت الظاهرة الأدبية ظاهرة فنية بامتياز وحقيقتها هي حقيقة مطلقة، بل سابحة في فضاء اللامحدود، على هذا الأساس أبطل سعد مصلوح إخضاع الظاهرة الأدبية إلى معادلات إحصائية مادامت الظاهرة الأدبية ليست ظاهرة كمية، ومن ثمة فإنها تعلن تمردها من دون شك على الأقيسة أو القواعد الجاهزة.

ويمكننا أن نضيف إلى هذه الإشكالات إشكاليات أخرى تتبع من الأطر النظرية أو من الآفاق التي تطرحها النظرية الأسلوبية ذاتها، لنلحظ مدى مصداقية تصورها عن الظاهرة الأدبية، انطلاقاً من المفهوم ذاته، فإذا كانت الأسلوبية قد اتخذت من خاصية الانزياح (الانحراف) دعامة أساسية لها، وعلامة في التميز بين مختلف الأساليب، فذلك هو سر الشعرية فيها، وإن محاولة تصور الأسلوب كانحراف عن قاعدة خارجة عن النص هو ابتعاد متعمد من قبل المؤلف لتحقيق أغراض جمالية وذلك في تقديرنا منحى إيجابي من شأنه ألا يقيد من حرية المبدع، ولكن سرعان ما يذوب هذا الملمح الإيجابي في الوقت الذي نجد فيه نصوصاً بلا أسلوب حينما نحتكم إلى هذه الخاصية، لأن هناك نصوصاً لا تنحرف عن قاعدة ما، كما يصعب أيضاً تحديد كل من القاعدة والانحراف بالدقة العلمية المنشودة، وفي ضوء هذه الخاصية يتم التعرف على الأسلوب تعرفاً سلبياً دون أن يكون هذا التعرف نابعاً من خواصه الجمالية، حتى وإن سلمنا بهاته الخاصية فإن تسليمنا بها يصدق على التجارب الشعرية الحداثية المتميزة وإن سلمنا بهذه الخاصية فإن تسليمنا بها يصدق على التجارب الشعرية الحداثية المتميزة والمتفردة، وفي ذلك إقصاء لقسم أكبر من شعريتنا العربية.

هذا علاوة على وجود انحرافات لا يترتب عليها أي تأثير أسلوبي

كالأخطاء اللغوية أو الإملائية... إلخ، هناك عناصر لغوية ذات أهمية أسلوبية دون أن تكون خروجاً من القواعد المتعمدة.

وفي ظل الانحراف يتم إهمال عناصر التواصل (المؤلف والقارئ) هذا بغض النظر عن سلبيات الانحراف في مستواه الإجرائي، ولعل هذه المآخذ هي التي جعلت محمد عزام يقول: «أخطر ما يترتب على تطبيق هذه النظرية في تفسير النصوص الأدبية، هو الاعتداد بالملامح الأسلوبية القليلة المميزة وغير المستعملة عادة، وإهمال بقية ملامح النص وبنيته الأساسية»[5].

وأما مشكلة الأسلوبية على المستوى الوظيفي والسياقي فإن أول نقطة في خطوات التحليل الأسلوبي هي اختيار معدلات التكرار للعناصر اللغوية (الكلمات المفاتيح) في السياقات المختلفة، فإذا كانت شديدة التشابه والقرب من بعضها تعرض البحث لخطر عدم إمكانية العثور على الملامح الأسلوبية المختفية خلف البدائل، وإذا كانت العلاقة نصية شديدة البعد، فمن الممكن ألا تؤدي المقارنة إلا إلى نتائج تافهة، من هنا فإن المقارنات المبدئية للأسلوب تتزايد صعوبتها وتتفاقم كلما كانت نصوصها شديدة التشابه أو الاختلاف.

وانطلاقاً من حجم هذه الإشكالات وما يعتريها من تحجيم للنص الشعري استطاعت السيميائية أن تكبح جماح الأسلوبية وتنتصر عليها بعد أن نافستها، والسر في انطفاء نجم الأسلوبية يعود إلى قصور تصورها وهو القصور الذي تعاني منه السيميائية ذاتها، ولكن الغلبة كانت لما هو أشد قصوراً، وهنا ما يفسر مأزق الأسلوبية والسيميائية على حد سواء، فترى: هل استطاعت التفكيكية أن تتخلص من مثل هذه المآزق؟.

وتفتقر الأسلوبية لمنهج واضح، ويتمظهر ذلك في تداخلها من البنيوية نفسها كمنهج اتضحت معالمه نسبياً، علاوة على ذوبان ملامحها في الحقل السيميائي واتكائها على الإحصائي كما سبق وأن بينا، يضاف إلى ذلك اتكاؤها على مفاهيم ثانوية القيمة (الانزياح (الانحراف)، الكلمات المفاتيح، إمكانات

النحو)، فهي تذوب في الكثير من الأحيان إجرائياً في معالم المناهج الأخرى، وهذا ما يفقدها شخصيتها.

ويتجلى ذوبان الملامح الأسلوبية داخل المنهج البنيوي بكل حيثياته، في الدراسة التي قدمها عبدالحميد بوزوينة في كتابه «بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي»(6)، هذا فضلاً عن استعانة الباحث بالجداول الإحصائية عسى أن يكون لهذا الدأب نصيب جمالي، ولكن هيهات... وهناك من الباحثين من عمل على تذويب ملامح الأسلوبية بمفهومها المعاصر في ملامح الدراسة اللغوية التقليدية وبخاصة البنية النحوية، حيث «يتبوأ المصطلح النحوي القديم المكانة الأولى (الجملة الطلبية)، الجملة الشرطية، الجملة ذات الوظائف، فضلاً عن تفرعات كل نمط جملي، وفي ذلك التباس بين هويتين معرفتين...»(7)، وهذا في المحاولة التي تقدم بها رابح بوحوش في «البنية اللغوية لبردة البوصيري».

إن هذه الشواهد تؤكد للعيان ضبابية وتغريبة النهج الأسلوبي (الأسلوبية العملية)، وذلك حينما تتبخر ملامحها على المستوى الإجرائي بتوزيعها على حقول منهجية أخرى، والسؤال الذي نطرحه: هل في إمكاننا تأسيس أسلوبية عربية وسط هذه الفوضى النقدية الغربية الحائرة؟!!.

إن نقطة الاستثناء الوحيدة التي تجعلنا لا نقيم حبل القطيعة مع الأسلوبية هو تميزها عن البنيوية في التركيز على شخصية المؤلف، وهو التركيز الذي نعده خطوة شبه إيجابية في التحليل الأسلوبي، فالأسلوبية قد تتجاوز النص إلى نفسية صاحبه، وبخاصة إذا ما تعلق الأمر بالأسلوبية التكوينية، في حين أن البنيوية تكتفي بالإعلاء من سلطة النص والإقرار بموت المؤلف، الموت الذي ذاع صيته في النهج التفكيكي، كما سنرى فيما بعد في تحليل بارث(8).

نعود إلى قضية غياب الملامح الأسلوبية في غمرة المناهج الأخرى، ويمثل هذه المرة لذاك الغياب بواحد من أهرامات الأسلوبية في وطننا العربي، إنه عبدالسلام المسدي في بحثه التطبيقي (التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر،

نموذج ولد الهدى» وتأثر – كذلك – في بحثه «مفاعلات الأبنية اللغوية والمقولات الشخصانية في الشعر المتنبي» في سنة 1978. بالبنيوية التي تعمل على إبراز الثنائيات المتقابلة على مستوى الألفاظ ودلالتها في النصوص المدروسة، وبخاصة عند رومان جاكبسون، حتى إنه استخدم المصطلحات (اتحادات، تعارضات) ذاتها التي استخدمها جاكبسون، وبالرغم من هذا التأثر تبقى دراسة المسدي تتميز بشيء من المرونة والحركية، بل بثقافة غزيرة، جعلته يحول ما يأخذه إلى جزء أساسي من دورته الدموية.

وبالرغم من هذه التجارب الأسلوبية الرائدة للمسدي، إلا أنه نفى أن تؤول الأسلوبية إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية، فضلاً عن أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي أصولياً، وبناء على ذلك، والقول للناقد، إنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته – فهي قاصرة على تخطي حواجز التحليل – التي تقيم الأثر الأدبي والاحتكام إلى التاريخ، بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب، ففي النقد إذن بعض ما في الأسلوبية وزيادة في الأسلوبية إلا بعضه[9]، فالأسلوبية من هذا المنظور معيار موضوعي لنقد الأدب، ولعلها تغنم كل الغنم إذا استلهمت معطيات علم الدلالة الذي يأخذ بعين الاعتبار مضمون الرسالة ونسيجها اللغوي.

إن هذا الوعي بخطورة التحليل الأسلوبي جعل عبدالسلام المسدي – في الآونة الأخيرة – لا يتقيد بمنهجية أسلوبية واضحة، وهذا ما يتضح للعيان في دراسته لقصيدة «ولد الهدى»، حيث يخلط خلطاً عشوائياً بين ملامح الأسلوبية والإجراء الإحصائي[10]، ويتمظهر ذلك في جملة من الجداول الإحصائية والقياسات الرياضية الصارمة، لا تلتقي أبداً من الأبجديات الجمالية والمعرفية للنص الشعري في الشيء.

إن رفضنا للإجراء الإحصائي ينبع أساساً من أن الإحصاء هو ظاهرة كمية لا تلتقي مع الظاهرة الأدبية بوصفها ظاهرة كيفية، ولذلك نجد «بيار جيرو»

يثور ضد الإجراء الإحصائي، فيقول: «يخلط الإحصائيون غالباً بين الكم والنوع، ولم ينجحوا حتى يومنا هذا في تحديد العلاقة الوظيفية بين المستويين، ولهذا السبب شكلت تحليلاتهم جداول حزينة من العوامل والانزياحات العددية، لا يظهر معناها، وإذا ظهر كان مفرطاً وساذجاً في نظر كل أولئك الذين يكرهون أن يقننوا القيم الجمالية في مجرد علاقات كمية»[11].

إن هذه الجداول الحزينة التي أدت إلى وأد المعنى الجمالي للنصوص ودفنه داخل هياكل رياضية جامدة هو ما جعل «د. سمير سعيد» ينفذ بروح نقدية عالية للدراسة التي قام بها محمد عبدالمطلب لديوان «سويلم» من زاوية أسلوبية، اعتقاداً منه أن أخصب منطقة في الديوان هي منطقة النفي، وأن الآلية التي تستطيع اقتناص الروح الجمالي الدفين في هذا الديوان هي آلية المنهج الإحصائي، بوصفه وسيلة فعالة، فهذا المنهج في رأي سمير سعيد هو طريق يوصلنا إلى إطلاق التعميمات وإلى التصنيف الذي يقوم بعملية وصف علمي دقيق ومنظم للتواتر القائم في شعر سويلم. وبالرغم من نجاعة هذه المحاولة إلا أن خطواتها بمعنى ما ليست علمية لسببين، الأول: اعتمادها على نظرة وحيدة الجانب للنص الشعري، والثاني: إهمالها مبدأ تضافر العلوم في سبيل الكشف عن دلالة ذلك النص.

ويرى سمير سعيد أن هذا التقصير مرده إلى شيئين، أحدهما: مفهوم محمد عبدالمطلب للنص الشعري، وثانيهما: مفهومه للمنهج الذي يعالج به ذلك النص، فمفهومه للأول على أنه مجموعة أجزاء نحوية ليست على علاقة دالة بمجمل بناء ومعاني النص. وأما عن الثاني فهو يفهمه على أنه أسلوب كمي يبحث في تكرار الظواهر النحوية، وليس على علاقة بالمنهج الكيفي. وكان باستطاعة الناقد أن يهتم بالبحث في العلاقة بين الأجزاء بنية النفي وبنية الكل الدينامي للقصيدة[12].

وفي تقديرنا أن الانغلاق الذي شهدته الدائرة الأسلوبية مرده، إلى أن

عقليات الأسلوبيين ومناهجهم يغلب عليها الطابع الموضوعي الرياضي، حتى إنهم يميلون في كثير من تلك المقاربات إلى تحويل آرائهم إلى معادلات جبرية، أو إحصاءات تعتمد الحاسب الآلي، ومن يطلب منهم توسيع دوائرهم ليتبنوا منهجاً صوفياً، تصل شفافيته حداً للتوحيد مع العمل المنقود، كأنما يطلب منهم تغيير وجوههم واستبدال عقولهم.

إن أزمة الأسلوبية لا تقف عند حد هذه الاستخدامات الإحصائية والرياضية، بل تجاوزتها إلى عدم التوفيق بين الملامح النظرية والأساليب الإجرائية أو التطبيقية، فثمة شرخ كبير بين ما تعد به الأسلوبية على المستوى النظري، وما تطمح إليه على المستوى الإجرائي، وقد تفطن عبدالسلام المسدي إلى هذه المفارقة العجيبة: «فالأسلوبية تحتاج اليوم أكثر من أي علم آخر إلى أن يوفق فيها بين نتائج النظر وثمرات التطبيق توفيقاً كاملاً. فكم اليوم من منظر لم يؤسس نظريته في الأسلوب على تطبيق أجراه، وكم من ممارس للنصوص، تجد في عمله من النزعات ما يغنم أن يتوج بنظريته في الأسلوب. وإن التوفيق بين هذا وذاك من شأنه أن يهدئ اندفاع الأول إلى ممارسة الأسلوبية، ويحرر احتراز الثاني منها، فيؤول بالاثنين إلى الإفادة من العلم معاً، وإفادة العلم منهما»[13]، وأرى أن القضية ليست قضية توفيق بين ما هو نظري وتطبيقي فحسب، وإنما القضية تكمن أساساً في عدم تمكن المحلل الأسلوبي، من تلك المصطلحات اللسانية الوافدة في عملية فحص النص بمختلف الطرق والمستويات الصوتية والصرفية والنحوية والسياقية والدلالية، من أجل اقتحام معقل النص اقتحاماً مشروعاً.

إن عدم التوفيق بين الأطر النظرية والإجرائية في تحليلات الأسلوبيين كثيراً ما يقودهم هذا الدأب إلى الحياة عن ملامح الأسلوبية والدخول في معقل اتجاهات نقدية أخرى. ومثالنا عن ذلك صلاح فضل في مقاربته لـ: «أساليب الشعرية المعاصرة»، فهو: «لم يكتف باستخدام تقنيات التحليل الأسلوبي، أو

البنائي، المستندة، بالدرجة الأولى إلى علم اللسان والبلاغة، بل تجاوزها إلى السيميولوجيا التأويلية، واستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة الأدبية، ويبدو لي أن هذه الدراسة محك تجريبي لتطبيق مقولات «علم النص الحديثة التي تنبع من ضرورة ربط المعرفة التجريبية المستمدة من النصوص ذاتها، بإطار نوعي يستوعبها ويرشد خطواتها»[14]، هذه المقاربة إذن هي هجين نقدي يتطفل على هذا وذاك من دون أن يتخذ لنفسه استعارة نقدية أو موصوفاً منهجياً تنطوي تحته مظلته أو قبعته المزيفة.

ختاماً لما تقدم يمكن القول: إن الأسلوبية قد شهدت أزمة خطيرة مست جانبها النظري، مثلما مست جانبها الإجرائي. وقد تمظهر ذلك في غياب ملامحها في غمرة الاتجاهات النقدية الأخرى، الشيء الذي أفقدها صفة الموصوف المنهجي يضاف إلى ذلك اتكاؤها على الإحصاء وعلى علوم أخرى غير علم اللسان، وتجلى العجز في عدم تمكن أصحابها من تلك الآيات النظرية، كما اقترحها مؤسسوها، الشيء الذي أحدث شرخاً كبيراً بين هذه الأطر النظرية والأطر الجمالية للنص، من حيث هي مقتضى نقدي يراهن بالكشف عن المساحة الجمالية لعالم النص. كل هذه المزالق أدت إلى أفول نجم الأسلوبية.

الهوامش

1) ينظر: يوسف وغليسي: إشكالات المنهج والمصطلح في تجربة عبدالملك مرتاض النقدية (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 1996، ص 134.
2) المرجع نفسه، ص 134.
3) سعد مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ط 3، 1992، ص 16.
4) المرجع نفسه، ص 21.
5) محمد عزام: الأسلوبية منهجاً نقدياً، دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط 1، 1989، ص 56.
6) الصادر عن ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988.
7) يوسف وغليسي: إشكالات المنهج والمصطلح في تجربة عبدالملك مرتاض، ص 139.
8) ينظر: رولان بارت: درس في السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بن عبدالعالي، دار تبقال للنشر والتوزيع، المغرب، 1986، ص 82-87.
9) عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، الأردن، ط 1، 1977، ص 115.
10) ينظر: عبدالسلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1983، ص 88-96.
11) بيار جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط 1، د.ت، ص 86، 87.
12) ينظر: سمير سعيد: مشكلات الحداثة في النقد العربي، دار الثقافة للنشر، القاهرة، 2001، ص 196-202.
13) عبدالسلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة ونماذج، منشورات دار أمية، تونس، ط 1، 1991، ص 115.
14) بشرى موسى صالح: «المنهج الأسلوبي في النقد العربي»، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، مج 10، ج 40، جوان 2001، ص 305، 306.

* * *

الاستلهام: مفهومه وضوابطه وحدوده

أشرف فوزي صالح

توطئة:

ظلت قضية تحرير المصطلح من مؤرقات الباحثين والنقاد؛ لأنها رمانة الميزان – إن صح التعبير – في ضبط المصطلح ضبطاً علمياً يبين حدوده وموقعه بين المصطلحات الأخرى التي تجاوره، أو تشابهه، أو قد تخالطه خلط الحابل للنابل، وسط هذا الفيض المتدفق من المصطلحات، التي تموج بها الكتابات النقدية المعاصرة دون ضابط . فعملية «**تحديد المصطلحات أمر هام في مجال البحث العلمي، لأنه الوسيلة التي نستطيع من خلالها الوصول إلى تحديد دقيق للمفاهيم التي نناقشها ومن ثَمَّ إلى الوصول لدرجة أدق من درجات الفهم ثم هو في الوقت ذاته وسيلة لرصد التطور الداخلي في فرع من فروع المعرفة**»(1).

وأزمة المصطلح في الكتابات النقدية العربية المعاصرة تنبع من منطلقين متجهين، تمثل الأزمة نفسها محصلتهما، وهذان المنطلقان، هما :

أ – **القطيعة مع المصطلح التراثي**، الذي تَمَثَّلَ في كتابات البلاغيين العرب – منذ

القرن الخامس الهجري، حيث حدثت قطيعة معرفية مع تلك المصطلحات، وفي الوقت ذاته تحاول المصطلحات الجديدة – في صيغتها العربية – أن تبحث لنفسها عن جذور في المعاجم العربية والكتابات القديمة، دون أن تتواصل تواصلاً حقيقياً مع سابقتها، التي استخدمها البلاغيون العرب في كتاباتهم، والسبب في ذلك انقطاع البحث والكتابة النقدية العربية طوال فترة الاحتلال الثقافي العثماني للبلاد العربية.

ب – **تعدد الترجمات للمصطلح** عن الكتابات الغربية، فتكاد تجد المصطلح الواحد بأكثر من صيغة هنا وهناك في كتابات المصريين والمغاربة والشوام، وكأنك أمام ثلاث مدارس لغوية في نقل المصطلح، فضلاً عن الاختلافات اللفظية داخل المدرسة الواحدة.

ولأن **الاستلهام** ليس ولادة تلقائية للنص، ولكنه توليد موجه للنص يقوم على الذكاء، وحسن التصرف، والوعي بالأصول الفنية للنوع، فإن المبدع – هنا – لا ينهل – فقط – من فطرته الأدبية، ولكنه يتلقى أولاً ويحفظ، وتتلاقح محفوظاته، لتنتج في صورة عمل خلاق، غير مسبوق، يأخذ من طابع مبدعه ومزاجه وأسلوبه الفني، الذي عرف كيف يستحوذ على المادة التراثية، التي يتفاعل معها، لينتج لنا معاني غير التي أرادها مبدعوها، أو قد يجاور معانيهم، أو يتجاور معها، أو يتجاوزها في بنيتها النوعية إلى بنية نوعية مغايرة، تنطوي على إنتاج فني جديد أو تكوين دلالات جديدة.

إذن، فالمنطلق الأوليّ هو النص، سواء كان النص المُبْدَع/ الجديد، أو النص المتفاعل معه/ التراثي. فكان لزاماً أن يُضبط مصطلح النص أولاً.

«نَصَصْتُ الشيءَ: رفعته... ونَصَصْتُ الحديث إلى فلان، أي رفعته إليه... ونَصَصْتُ الرجلَ، إذا استقْصَيْتَ مسألته عن الشيء حتَّى تستخرج ما عنده. ونَصُّ كلِّ شيء:

منتهاه»[2]. النَّصُّ: رفْعُك الشيء. نَصَّ الحديث يَنُصُّه نصّاً: رفَعَه. وكل ما أُظْهِرَ، فقد نُصَّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلاً أَنَصَّ للحديث من الزُّهْري، أي أَرْفَعَ له وأَسْنَدَ. يقال: نَصَّ الحديث إلى فلان أي رفَعَه، وكذلك نصَصْتُه إليه... النَّصُّ الإسْنادُ إلى الرئيس الأكبر، والنَّصُّ التَّوْقِيفُ، والنصُّ التعيين على شيء ما، ونصُّ الأَمرِ شدتُه... ونَصَّ الرجلَ نصّاً إذا سأَله عن شيء حتى يستقصي ما عنده... يَنُصُّهم أي يستخرجُ رأْيهم ويُظْهِرُهُ؛ ومنه قول الفقهاء: نَصُّ القرآن ونَصُّ السُّنَّة، أي ما دل ظاهرُ لفظهما عليه من الأحكام»[3].

فذهب النص في اللغة للدلالة على ظاهر اللفظ، وخصه علماء الحديث برفع الحديث – أي إسناده – وهو علم قائم بذاته داخل علوم الحديث الشريف، وخصصه الفقهاء بإسناده للقرآن والسنة للدلالة على لفظيهما من آيات القرآن وأحاديث النبي – ﷺ، وكان له طابع القداسة في سياق إسناده. وخصصه – مصطلح النص – اللغويون للدلالة على الملفوظات التي يجمعها سياق، فـ «**اللفظ يشبه النص في الوزن والدلالة اللغوية والاصطلاح، غير أن فكرة اللفظ لا تضيق عن المعاني التي تتسع لها فكرة النص. حيث يقتصر اللفظ على المتكلم، وعلى المعنى الذي يحمله، بينما النص يتضمن معنى السامع، ومعنى التعيين الخارجي، زيادة على المتكلم، والمعنى الذي يحمله**»[4]. وبهذا الانتقال للمصطلح إلى الدرس اللغوي والأدبي ؛ فَقَدَ فكرة القداسة التي مُنحتْ له في علوم الفقه والحديث وعلم الأصول.

ويتم التعامل مع النص بطريقتين، حسب الحالة التي هو عليها، فإذا كان منطوقاً تلاوةً، خُص الإنصات والاستماع له: ﴿**وإذا قرئ القرآن فاستمعوا له وأنصتوا لعلكم ترحمون**﴾[5]، أما إذا كان مكتوباً مرسوماً خُص بالقراءة:

﴿ونخرج له يوم القيامة كتاباً يلقاه منشوراً اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيباً﴾[6]، **﴿اقرأ باسم ربك الذي خلق﴾**[7].

فالنص - إذن - هو كل بنية لغوية تتماثل في أفق الوعي، فتستثير الفهم، أو الحوار، أو الإضافة، أو التكملة، أو الجدل، أو التفرع، أو التكامل، أو كل ذلك مجتمعاً، وقارئ النص؛ هو من تفتّح وعيه للمُدرَك المتاح ليعيد تشكيله بما أمكن، وهذا موقف لا يشترط القراءة والكتابة، بقدر ما يشترط الدراية واليقظة[8]، لأن النص قد يكون شفوياً أو كتابياً. ويعرفه الهمامي، بأنه: «**بنية لغوية مقفلة، مكتفية بذاتها في إنتاج المعنى، لا تُحيل إلا عليها، طاقة تشتغل دونما حاجة إلى اعتبار سياق النشأة والتقبل**»[9].

والنص اللغوي المقصود، ليس بنية لغوية مُتَعَيِّنة في المطلق، بل هي بنية لغوية يحدها ويؤطرها بعدا: الزمان الذي أنتجت فيه ، والمكان/ البيئة التي أنتجت منها، وهما حدان/ إطاران لا يمكن - بمكان - تجاهلهما، لأن البنية اللغوية للنص تتأثر في شكلها ومضمونها بالبنيات اللغوية السابقة عليها، وهذا ما يفتح بدوره أفق تداخل النصوص على النص، مهما يكن قدم النص، ولعل عنترة العبسي ينطلق في معلقته من هذه الفكرة ذاتها، إذ يقول:

هَل غادَرَ الشُعَراءُ مِن مُتَرَدَّمِ   أَم هَل عَرَفتَ الدارَ بَعدَ تَوَهُّمِ

فهو - كما جاء في الشروح - لم يكن يقصد - فقط - أن الشعراء لم يتركوا طللاً إلا بكوا عليه، بل كان يرمي إلى أنهم لم يتركوا ما قد يقال في هذا البكاء أيضاً.

والشواهد على تداخل النصوص أكثر من أن تُحصى هنا، غير أن هذا التداخل قديم قدم النصوص ذاتها، فإذا ما رجعت إلى نصوص العهد القديم ستجد أنها تعود إلى نصوص الأساطير السابقة عليها[10]، وفي الشعر

الإسلامي الكثير من تداخل النصوص القرآنية والنبوية عليه[11].

لكن، ما هي العلاقة التي تربط تداخل النصوص بعضها ببعضها الآخر؟، وهي ما يمكن أن يُطلق عليها مؤقتاً «**العلاقة النصية**».

إن تحديد «**العلاقة النصية**» بين نصين – أحدهما يأخذ عن الآخر – يمكن مبدئياً وصفها بأنها علاقة تخضع لأحد الآليتين التاليتين: آلية المصادفة؛ وآلية العمد.

أما آلية المصادفة؛ فإنها تؤكد على عدم الوعي بالعملية، وربما يمكن أن ندخلها تحت نمط العلاقات التأثرية التي تنبع من اختزان تتابعات معرفية غير منضبطة أثناء الكتابة. بينما آلية العمد؛ فتنبع من العلاقة الواعية، وهي التي تكون مبنية على استراتيجية فنية نابعة من روح العمل، مدركة لضروراتها ومبرراتها في إقامة «علاقة نصية» مع عمل آخر. وهاتان الآليتان قد ينفرد بإحداها نص دون آخر، كما قد تجتمعا في نص واحد، بطرق عدة.

تاريخ المصطلح:

«**العلاقة النصية**» تمر كأي فعل إبداعي – عبر التاريخ – بمرحلتين، هما: الممارسة، والمصطلح (النقد) ، والمرحلتان دائماً متزامنتان، غير أن الممارسة – أبداً – أسبق؛ لأنها تمثل وجود الظاهرة، والمصطلح (النقد) ألحق ؛ لأنه يمثل رصد الظاهرة. وخلال هذا التاريخ، مرت «**العلاقة النصية**» بنظرتين: محايدة، وغير محايدة، فأعطتها المحايدة المشروعية في الوجود – ولكن بحدود وضوابط – وغير المحايدة جرمتها.

ويمكن تقسيم تاريخ المصطلح دون الممارسة – لأن التجربة قديمة قدم الكتابة ذاتها، فكل نص ينتج هو حاصل نصوص سابقة، وهو في الوقت ذاته

يحمل بذور نصوص لاحقة – إلى ثلاثة مناطق واضحة، وهي:

المنطقة الأولى: كتابات البلاغيين العرب.

المنطقة الثانية: كتابات نقاد العصر الحديث (نهاية القرن العشرين).

المنطقة الثالثة: كتابات معاصرة متأثرة بالغرب ونظرياته

سترصد الورقة في كل منطقة من المناطق التاريخية الثلاث : مفهوم المصطلح ، وضوابطه ، وحدوده ، والمصطلحات المترادفة معه، ثم ستقدم مقترحاً تأسيسياً للمصطلح.

المنطقة الأولى : كتابات البلاغيين العرب:

بها مفاهيم السرقات، والمعارضات الشعرية، والاقتباس، والتضمين، والحفظ الجيد وهي من المفاهيم المتداولة في الدرس النقدي المسمَّى بعلوم البلاغة العربية.

مفهوم السرقات الشعرية:

السرقة اسم من الفعل سَرَقَ، فـ «**سَرَقَ منه مالاً يَسْرِقُ سَرَقاً بالتحريك، والاسم السَّرِقُ والسَّرِقَةُ، بكسر الراء فيهما جميعاً. وربَّما قالوا: سَرَقَهُ مالاً. وسَرَّقَهُ، اي نسبه إلى السَّرِقَةِ. واسْتَرَقَ السمعَ، اي استمع مستخفياً. ويقال: هو يُسارِقُ النظرَ إليه ، إذا اهتبل غَفْلَتَهُ لينظرَ إليه**»[12]. ويفرق ابن منظور بين السرقة وما شابهها، فيقول:

> «**السارق عند العرب من جاء مُسْتَتِراً إلى حِرْزٍ، فأخذ منه ما ليس له، فإن أخذ من ظاهر فهو مُخْتَلِس ومُسْتَلِب ومُنْتَهِب ومُحْتَرِس، فإن مَنَعَ مما في يديه فهو غاصب**»[13].

بهذا، يجد الباحث نفسه أمام مجموعة من المصطلحات التي ستقارب السرقة، منها: الاختلاس، والسلب، والنهب، والغصب.

البلاغيون العرب اهتموا اهتماماً متبايناً بموضوع السرقة، فـ «**السرقة داء قديم، وهي قاسم مشترك بين الشرق والغرب، رُمي بها جرير والفرزدق والأخطل وبشار وأبو نواس والبحتري وأبو تمام والمتنبي**»[14]، ومن البلاغيين العرب من أفرد لموضوع السرقة مساحةً ليست بالضئيلة في مؤلفاته ، ومنهم من أشار إليه على سبيل أنها ظاهرة موجودة ، ومنهم من لم يشر إليه أصلاً. كذلك تباينت مواقفهم من السرقة، فابن قتيبة – مثلاً – نأى عن ذكر لفظ السرقة عن الشعراء المسلمين، مستبدلاً إياها بألفاظ، مثل: الأخذ، والسلخ، والاتباع[15]. أما ابن سلاّم الجمحيّ؛ فاستخدم لفظي الاجتلاب والإغارة. أما الجاحظ فقد راوح استخدامه بين لفظي السرقة والأخذ. بينما تحدث الجرجاني حديثاً مختصراً مجملاً في كتابه "أسرار البلاغة" عن مفهوم الأخذ (السرقة) – في إطار وضعه لنظريته عن تقسيم المعاني إلى عقلية وتخييلية، وكلام الجرجاني يمكن اعتباره تأسيسياً في هذا الباب، إذ يقول:

> «**اعلم أن الحُكْم على الشاعر بأنه أخذ من غيره وسَرَق، واقتدى بمن تقدَّم وسبق، لا يخلو من أن يكون في المعنى صريحاً، أو في صيغة تتعلق بالعبارة**»[16].

ثم يفرق، في موضعٍ آخر، بين نوعين من أنواع اتفاق المبدعين، فيجمل ذلك إجمالاً بيناً، في قوله:

> «**اعلم أنَّ الشاعرين إذَا اتفقَا، لم يخلُ ذلك من أن يكون في الغَرَض على الجملة والعموم، أو في وجه الدلالة على ذلك الغَرض، والاشتراك في الغَرَض على العموم أن يقصد كلُّ واحد منهما وصفَ ممدوحه بالشجاعة والسخاء، أو حُسن**

الوجه والبهاء، أو وصفَ فرسه بالسرعة، أو ما جرى هذا المجرى»[17].

ثم يفصل ذلك بعض الشيء، إذ يقول:

«فأما الاتفاق في عموم الغَرض، فما لا يكون الاشتراك فيه داخلاً في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة، لا ترى مَنْ به حِسٌ يدَّعي ذلك، ويأبى الحكمَ بأنه لا يدخل في باب الأخذ، وإنما يقع الغلط من بعض مَن لا يُحسن التحصيل، ولا يُنْعم التأمُّل، فيما يؤدِّي إلى ذلك، حتى يُدّعَى عليه في المُحَاجّة أنه بما قاله قد دخل في حكم من يجعل أحد الشاعرَين عيالاً على الآخر في تصوُّر معنى الشجاعة، وأنَّها مما يُمدَح به، وأن الجهل مما يُذَمُّ به، فأمَّا أن يقوله صريحاً ويرتكبه قَصْداً فلا، وأمَّا الاتفاق في وجه الدَّلالة على الغرض، فيجب أنْ يُنظَر، فإن كان مما اشترك الناس في معرفته، وكان مستقرّاً في العقول والعادات، فإنَّ حُكْمَ ذلك، وإن كان خصوصاً في المعنى، حُكْمُ العموم الذي تقدَّم ذكره»[18].

ولم يخض الجرجاني أكثر من هذا في حديثه عن الأخذ (السرقة)، كما أنه لم يضع تعريفاً ضابطاً للمصطلح، أو غيره من المصطلحات التي أشار إليها في سياق كلامه المجمل، والتي منها: **الاقتداء، والاستمداد، والاستعانة**.

ويُعد أبو هلال العسكري من أكثر البلاغيين العرب اهتماماً بالسرقة، فوضع لها فصلين في كتابه المسمى «الصناعتين»، أحدهما: «حسن الأخذ»، والآخر: «قبح الأخذ»، صنفهما في الباب السادس تحت مسمى «حسن الأخذ وحل المنظوم»، ويصدر الفصل الأول منهما، بقوله:

«ليس لأحد من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممّن تقدّمهم والصعبّ على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم ، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحقّ بها ممّن سبق إليها، ولولا أنّ القائل يؤدّى ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطقُ الطّفلُ بعد استماعه من البالغين»[19].

ويمكن للباحث إجمال نظرة العسكري في عدة نقاط، هي[20]:

1. أن المعاني المشتركة ملك للعامة.
2. إيمانه بتوارد الخواطر.
3. أن لا مفرّ للمحدثين من الاستفادة من سابقيهم في المعاني.
4. تفريقه بين السرقة، والسلخ؛ جاعلاً أساس التفرقة أخذ اللفظ مع المعنى أو تركه.
5. أن الأخذ القبيح (السرقة) يكون في أخذ المعنى بلفظه كاملاً، أو جزء منه، أو أن يأخذ المعنى جميلاً ثم يفسده.

أما ابن رشيق القيرواني؛ فكان أكثر تحديداً من العسكري في محاولة ضبط المصطلح الدال على السرقة، فمضى في محاولته تلك، عبر مصنفين من مصنفاته، هما: «العمدة» و«قراضة الذهب»، ففي كتابه – الأشهر – «العمدة في محاسن الشعر وأدبه» يجمع بين تحري آراء سابقيه والاستشهاد بها ، وبين ضبط مصطلحات السرقة وتقسيماتها، وذلك تحت ما أسماه «باب السرقات وما شاكلها»، الذي يصدره بقوله:

«وهذا باب متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا عن البصير الحاذق بالصناعة ، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل، وقد أتى الحاتمي في «حلية المحاضرة» بألقاب محدثة تدبرتها، ليس لها محصول إذا حققت: كالاصطراف، والاجتلاب، والانتحال، والاهتدام ، والإغارة، والمرافدة، والاستلحاق وكلها قريب، وقد استعمل بعضها في مكان بعض، غير أني ذاكرها على ما خيلت فيما بعد.

قال الجرجاني، وهو أصح مذهباً، وأكثر تحقيقاً من كثير ممن نظر في هذا الشأن: ولستَ تعد من جهابذة الكلام، ولا من نقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه وتحيط علماً برتبه ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه والمبتذل الذي ليس واحد أحق به من الآخر، وبين المختص الذي حازه المبتدي فملكه واجتباه السابق فاقتطعه»[21].

وفي إطار ضبطه للمصطلحات، يرى ابن رشيق التالي :

1. أن **السرقة**: هي نقل المعنى دون اللفظ ، فيقول: «**السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد في أخذه، على أن من الناس من بعد ذهنه إلا عن مثل بيت امرئ القيس وطرفة حين لم يختلفا إلا في القافية؛ فقال أحدهما «وتحمل»، وقال الآخر «وتجلد»، ومنهم من يحتاج إلى دليل من اللفظ مع المعنى**»[22]، ويذهب إلى أنها قد تكون أيضاً في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر.

2. ابن رشيق – على الجملة – يذم السرقة، ويخالف في رأيه – بأنها أخذ المعنى – من رأى أن ذلك سلخاً، فيقول: «**وقال بعض الحذاق من المتأخرين: من أخذ معنى بلفظه كما هو كان سارقاً، فإن غيَّر بعض اللفظ كان سالخاً، فإن غير بعض المعنى ليخفيه أو قلبه عن وجهه كان ذلك دليل حذقه**»[22].

3. وأن **الاصطراف**: هو أن يعجب الشاعر بيتاً من الشعر فيأخذه لنفسه، وهو نوعان، هما:

   أ) اختلاب واستلحاق: وهو أن ينسب البيت لنفسه من جهة المثل.

   ب) الانتحال: وهو أن يدعي البيت على الجملة لنفسه.

4. وأن **الغصب**: أن يأخذ الشاعر الشعر غلبة.

5. وأن **الإغارة**: هي أن يصنع الشاعر بيتاً، أو أن يخترع معنى جديداً، فيأخذه من هو أعلى مكانة منه وصيتا فينسبه إلى نفسه.

6. وأن **المرافدة** – ومنها **الاسترفاد**: هي أن يأخذ الشاعر الشعر هبةً من شاعر آخر.

7. وأن **الاهتدام** أو **النسخ**: هو أن تكون السرقة فيما دون البيت.

8. وأن **الاختلاس**: هو أن يأخذ الشاعر معنى البيت، فيحوله من غرضٍ إلى غرض آخر.

9. وأن **الموازنة**: هي أن يأخذ الشاعر بنية كلام البيت، فيصنع عليها بيتاً آخر، وهذا يكون دون التطرق للمعنى.

10. وأن **العكس**: هو أن يجعل مكان كل لفظة في البيت لفظة أخرى ضدها.

11. وأن **المواردة**: هي أن يتفق شاعران في عصرٍ واحد في بيتٍ أو معنى، دون أن يسمع أحدهما من الآخر.

12. وأن **الالتقاط** أو **التلفيق**، ويسميه أيضاً **الاجتذاب والتركيب**: هو أن يؤلف الشاعر بيتاً من أبيات قد ركب بعضها من بعض.

وذكر ابن رشيق تحت باب «المخترع والبديع»، مصطلحاً أسماه «**التوليد**»، «**وهو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة**»(24)، وقد رأى في هذا المصطلح خصوصية تجعله يفارق باب السرقات في مصنفاته ، «**فذلك يُسمَّى التوليد ، وليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال له أيضاً سرقة إذا كان ليس آخذاً على وجهه**»(25)، غير أنه لا يذكر ضبطاً لمصطلح «الاقتداء» في أي من مصنفاته تلك.

أما جلال الدين القزويني؛ فقد جعل للسرقة باباً في آخر كتابه المسمى «**الإيضاح**»، بعد أن انتهى من كلامه في علم البديع، ويفتتح هذا الباب قائلاً:

> «**اعلم أن اتفاق القائلين إن كان في الغرض على العموم كالوصف بالشجاعة والسخاء والبلادة والذكاء، فلا يعد سرقة ولا استعانة ولا نحوهما، فإن هذه أمور متقررة في النفوس متصورة للعقول يشترك فيها الفصيح والأعجم والشاعر والمفحم**»(26).

والقزويني يفرق بين نوعين من السرقة، هما: السرقة الظاهرة، وغير الظاهرة، ويورد للنوع الأول تعريفاً ضابطاً، فيقول:

> «**الأخذ والسرقة نوعان ظاهر وغير ظاهر. أما الظاهر فهو أن يؤخذ المعنى كله، إما مع اللفظ كله أو بعضه، وإما وحده، فإن كان المأخوذ كله من غير تغيير لفظه، فهو مذموم مردود؛ لأنه سرقة محضة**»(27).

أما النوع الثاني – السرقة غير الظاهرة – فإنه لا يكاد يضبط لها تعريفاً ضابطاً، ولا يورده في مصنفاته، ولكنه يعمد إلى تقسيمها – السرقة غير الظاهرة – إلى ثلاثة أشكال، دون أن يُطلق ألفاظاً اصطلاحية واضحة لهذه

الأشكال الثلاثة، ودون أن يضبط حدود هذه الأشكال ضبطاً محكماً، كما سيفعل لاحقاً مع بقية مصطلحات هذا الباب، فيقول:

«وأما غير الظاهر فمنه أن يتشابه معنى الأول ومعنى الثاني كقول الطرماح بن حكيم الطائي:

لقد زادني حباً لنفسي أنني   بغيض إلى كل امرئ غير طائل

وقول أبي الطيب :

وإذا أتتك مذمتي من ناقص   فهي شهادة لي بأني كامل

فإن ذم الناقص أبا الطيب كبغض من هو غير طائل الطرماح وشهادة ذم الناقص أبا الطيب كزيادة حب الطرماح لنفسه»[28].

فتكون « **المشابهة**» هي الشكل الأول من أشكال هذا النوع (غير الظاهر)، و«**النقل**» هو الشكل الثاني؛ «**وهو أن ينقل معنى الأول إلى غير محله**»[29]، و«القلب» هو الشكل الثالث، «**وهو أن يكون معنى الثاني نقيض معنى الأول، سمي بذلك لقلب المعنى إلى نقيضه**»[30].

ويرى القزويني مجموعة من المصطلحات تقارب ما ذهب إليه ابن رشيق في ضبطه للمصطلحات قليلاً، وتفارقه في الكثير، وهي:

1. أن **الإغارة**: هي أخذ المعنى مع بعض اللفظ ، ويمتدحها إذا كانت مصحوبة بزيادة في المعنى مع حسن السبك والإيضاح.
2. أن **السلخ**: هو أخذ المعنى دون الألفاظ ، ويقسمه إلى ثلاثة أقسام، هي:

أ) أن يأتي الآخذ بزيادةٍ أو حسنٍ في السبك.

ب) أن يقصر الآخذ في السبك والصنعة.

ج) أن يخفي الآخذ ما أخذ بأن يخالفه في الغرض الشعري.

3. أن **الاقتباس**: وهو أن يضمن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث، لا على أنه منه . وجعل للاقتباس حداً ضابطاً، وهو : ألا ينقل فيه اللفظ عن معناه الأصلي إلى معنى آخر.

4. يرى القزويني أن **الاقتباس** – كمصطلح – تتصل به مصطلحات «**التضمين – العقد – الحل – التلميح**»، وتبدو الصلة التي تصل هذه المصطلحات بعضها ببعضها الآخر في ناظريه، كألوان من الاقتباس.

5. أن التضمين: هو أن يضمن الشاعر شعره بشيء من شعر غيره مع التنبيه عليه، إن لم يكن مشهوراً. وجعل القزويني لذلك حداً، وهو ما كان دون البيت. وحسن منه ما زاد فيه الشاعر من مضمون الفرع على مضمون الأصل.

6. أن **العقد**: هو أن ينظم الكلام المنثور لا عن طريق الاقتباس.

7. أن **الحل**: هو أن ينثر ما كان منظوماً من الشعر. وجعل القزويني لذلك شرطين، هما:

أ) أن يكون سبك النثر مختاراً لا يتقاصر عن سبك الأصل الشعري.

ب) أن يكون النثر حسن الموقع، مستقراً في محله غير قلق.

8. أن **التلميح**: هو أن يُشار إلى قصةٍ أو شعر من غير ذكره نصاً.

ثمة ملاحظات ختامية على ما ذهب إليه البلاغيون العرب في كتاباتهم حول المصطلح ، ومحاولاتهم لضبطه، يجملها الدكتور مصطفي السعدني في قوله:

«وقد شاب مبحث السرقات ما يلي:

1. عدم توفر مفهوم للتطور التاريخي للتراث الشعري.

2. الاعتماد علي التقاط التشابهات السطحية بين النماذج الشعرية دون الغوص في أعمق، للربط بينها وبين

السياق الكلي للقصيدة، بل في إطار النتاج الشعري للشاعر بوجه عام. والولوج داخل المنظومة الشعرية للعصر، بحثاً عن الرموز، واستكناه تجلياتها الدلالية من خلال التضاد الفاعل أيضاً.

3. **الاستغراق في تعدد المسميات التي يمكن أن يستوعبها مصطلح واحد ينطوي على وعي كامل بطبيعة الأداء الشعري واكتماله النصي».**

ويخلص الباحث إلى:

أن البلاغيين العرب لم يكادوا أن يتفقوا في مصطلحاتهم، سوى على معنى الأخذ (السرقة) والسلخ، وأنهم افترقوا غاية الفراق في باقي المصطلحات. غير أن ما يهم في هذا السياق؛ هو التأكيد على قدم الظاهرة «**العلاقة النصية**» – تداخل النصوص – من حيث الممارسة والمصطلح، وإن اختلفت المسميات، وتباين النقاد في ضبطهم للمصطلح.

وأن كلام البلاغيين العرب كان منصرفاً إلى الشعر في عمومه دون النثر، فيما عدا ما ذهب إليه القزويني في مصطلحي **العقد** و**الحل**، وذلك راجع إلى أن الفترة التي شهدت هذه الكتابات كانت فترة سيادة للشعر وسلطانه، بينما كانت فنون النثر لاتزال تشق طريقها في العالم العربي.

وأن كافة ما أطلقه البلاغيون العرب من مصطلحات في هذا الباب يندرج تحت استخدام آلية العمد، إلا ما أسماه ابن رشيق بـ «المواردة» فيتبع آلية المصادفة، مما يدلل على أن «**العلاقة النصية**» في مجملها، في القديم، كانت علاقة واعية يدركها المبدع.

وأنهم أخرجوا مجموعة من المصطلحات من دائرة السرقة، وهي: **التوليد**،

عند ابن رشيق، **والمشابهة والنقل والقلب**، عند القزويني. وأنهم عندما تعاملوا مع قضية «**العلاقة النصية**»، تحت ما اختاروه من مسميات، تعاملوا معها من حيث الشكل (البنية والمحتوي والتعبيرية)، ومن حيث الآلية (الطريقة/ الإجراء)، دون أن يتطرقوا إلى القضية وظيفياً.

المنطقة الثانية: كتابات نقاد العصر الحديث (نهاية القرن العشرين):

تميزت المنطقة الأولى بالحديث عن النص والنصوص لبكارتها، بينما تتميز هذه المنطقة بالحديث عن معطيين – وهما ينتميان لمفهوم النص – وهما النصوص التراثية والنصوص الحديثة، ولا يخلو الحديث عن هذين المعطيين (النوعين من النصوص) من الحديث عن العلاقة بينهما، وهي بالتأكيد «**علاقة نصية**»، وهو ما فتح الباب بدوره لوجود ممارسة جديدة – قديمة في الواقع – ووجود طائفة من المصطلحات، يأتي على رأسها **مصطلح الاستلهام**، الذي رأى فيه نقاد هذه المنطقة الدلالة على «**العلاقة النصية**» التي قد تشي بكنه التداخل الحادث بين النصوص التراثية وبعض النصوص الحديثة.

اعتبرت كل النصوص العربية الواردة إلينا، منذ ما يسمى بـ «العصر الجاهلي» – في الدرس الأدبي – حتى نهاية ما يسمى بـ «العصر العباسي»، نصوصاً تراثية (التراث العربي). وقد اختلف النقاد في تناولهم لمصطلح التراث، واختلافهم ناتج عن المنظور الذي يرون من خلاله المصطلح، فمنهم من يتعامل معه، باعتباره خطاباً معرفياً، مثل الدكتور محمد عابد الجابري، والدكتور جابر عصفور، والدكتور مصطفي بيومي، الذي يعرف التراث بأنه:

> **«مجموع النصوص التي أنتجت في فترة تاريخية محددة، ومارست هذه النصوص سلطة معرفية على عقل وارثها، فأصبحت جزءاً من وعيه وبنية تفكيره»**[31].

وهناك من يدخل تحت هذا المصطلح - أيضاً - كل التراث الشعبي للشعوب الناطقة بالعربية - في تلك اللحظة - وإن كانت هذه النصوص بلهجات عامية محلية. فيعرف فاروق خورشيد مصطلح «التراث الشعبي»، بأنه «**مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالماً متشابكاً من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة، ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر**»[33]، غير أن بعض النقاد خص منه الأدب الشعبي بالعناية، وهو: «**الفولكلور الذي يعتمد على الكلمة فحسب**»[34]. وبهذا تخرج كافة الممارسات الشعبية، كالألعاب والرقصات، من هذا المفهوم، ويصير المصطلح سارياً على الأشكال التي تستخدم الكلمة، سواء كانت مدونة أو غير مدونة، كالأقوال المأثورة واللعنات والعديد والحدي والحكايات والألغاز، أو كما يقول الدكتور زكي نجيب محمود:

> «**إن التراث هو كل ما يصنعه الإنسان، فالتراث كتب وفنون وغير ذلك. من هذا الجسم المكتوب الموروث الذي نقرؤه ونستخرج منه ما نستطيع بوجهات النظر، التي نريدها**»[35].

وعملية «الاستخراج من التراث» التي ذكرها الدكتور زكي نجيب محمود، أو «**العلاقة النصية**» - كما يسميها الباحث - أطلق عليها نقاد تلك الفترة (نهاية القرن العشرين) أسماءً عديدة، منها: **الاستلهام، والتوظيف، والاستدعاء، والاقتباس**، إلى غير ذلك من مصطلحات اضطربوا في تعاملهم معها.

> «**غالباً ما يطلق الكتاب على استخدام التراث مصطلح الاستلهام، دون الدخول في التفريع أو التصنيف أو التفصيل، فالكاتب يستلهم التراث في كتابته**»[36].

وكلمة «**استلهام**» لا ترد في المعاجم الأدبية واللغوية القديمة والحديثة

بالمعنى المتداول الشائع استخدامه في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة، وهي ترد بصفة حصرية في اشتقاقات معاني كلمة «لَهَمَ» من الإلهام Inspiration المتصل بالغيب أو بالقدرة الإلهية العظمى. وفي أغلب هذه المعاجم، إن لم يكن كلها، يأتي المعنى للدلالة على الطلب بالدعاء من الذات الإلهية أن تلهم الإنسان أمراً. والإلهام من الأمور المتعلقة بالإنسان والفكر الإنساني على العموم، غير أنها لندرتها تطلب، فيؤتي بالألف والسين والتاء الدالين على الطلب في اللغة، ويصدر بها الفعل «لهم» ليطلب الإنسان الإلهام، يقول التوحيدي:

«إلا أن نصيب الإنسان من الإلهام أقل كما أن قسط سائر الحيوان من الاختيار أنزر؛ وثمرة اختيار الإنسان إذا كان معاناً بالإلهام أشرف وأدوم وأجدى وأنفع وأبقى وأرفع من ثمرة غيره من الحيوان إذا كان مرفوداً بالاختيار، لأن قوة الاختيار في الحيوان كالحلم، كما أن قوة الإلهام في الإنسان كالظل»(37).

ويرى أن الإلهام أحد مصادر العلم عند الإنسان، أما عن ارتباط الإلهام بالفكر، فيقول التوحيدي:

«الذوق، وإن كان طباعياً، فإنه مخدوم الفكر، والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية»(38).

بينما يحدد العسكري الفروق بين الإلهام ومصادر المعرفة والوحي، بأن:

«الإلهام ما يبدو في القلب من المعارف بطريق الخير ليفعل وبطريق الشر ليترك، والمعارف الضرورية على أربعة أوجه: أحدها يحدث عند المشاهدة، والثاني عند التجربة، والثالث عند الأخبار المتواترة، والرابع أوائل العقل»(39).

> «**الفرق بين الإلهام والوحي: قيل: الإلهام يحصل من الحق تعالى من غير واسطة الملك. والوحي: من خواص الرسالة، والإلهام من خواص الولاية. وأيضا الوحي مشروط بالتبليغ، كما قال تعالى: ﴿يا أيها الرسول بلغ ما أنزل إليك من ربك﴾، دون الإلهام. ومنهم من جعل الإلهام نوعا من الوحي، وقال في الغريب: «يقال لما يقع في النفس من عمل الخير: إلهام. ولما يقع من الشر، وما لا خير فيه: وسواس. ولما يقع من الخوف: إيحاش، ولما يقع من تقدير نيل الخير: أمل. ولما يقع من التقدير الذي لا على الإنسان ولا له: خاطر». انتهى. وقال بعض المحققين: «الوحي فيضان العلم من الله إلى النبي بواسطة الملك. والإلهام: الإلقاء، في قلبه ابتداء**»[40].

والعسكري والتوحيدي لا يتباعدان كثيراً في رؤيتيهما للإلهام، وارتباطه بالإنسان والقوى الإلهية، أما الأصل المعجمي لـ «الاستلهام»، فتجده:

1. في لسان العرب: «**وألهمه الله خيراً: لقنه إياه. واستلهمه إياه: سأله أن يلهمه إياه. والإلهام: ما يلقى في الروع. ويستلهم الله الرشاد، وألهم الله فلاناً. وفي الحديث: أسألك رحمة من عندك تلهمني بها رشدي، الإلهام أن يلقي الله في النفس أمراً يبعثه على الفعل أو الترك ، وهو نوع من الوحي، يخص الله به من يشاء من عباده**»[41].
2. وفي الصحاح: «**الإلهام: ما يلقى في الروع . يقال: ألهمه الله. واستلهم الله الصبر**»[42].
3. وفي أساس البلاغة: «**ألهمه الله الخير: ألقاه في روعه**»[43].
4. وفي العين: «**ألهمه الله خيراً، أي: لقنه خيراً. ونستلهم الله الرشاد**»[44].

5. وفي تهذيب اللغة: «**ويقال الهمه الله خيراً: اي لقنه خيراً، ونستلهم الله الرشاد. يقال الهم الله فلاناً الرشد إلهاماً إذا ألقاه في روعه فتلقاه بفهمه**»(45).

وعندما ترد كلمة الإلهام، فإن الفكر يذهب مباشرة إلى الناحية الروحية من شخصية الإنسان، فقديماً ربط أفلاطون الشعر بقوى خارجة عن الطبيعة الإنسانية، عندما أكد أثر الإلهام في الشعر، وقد رفض أرسطو هذا المنطق تماماً، حيث قال بأن الشعر مصدره أعماق الطبيعة الإنسانية، ويبقى هذا الجدل محتدماً حول صلة الإبداع بالشعور واللاشعور . وتذهب نظريات المنهج النفسي – التي تُماهي بين الشعور واللاشعور في الإبداع – إلى أن للإلهام وجوده، ولكنه لا يكفي لتفسير الإبداع، وليست ميزة الفنان أن يقف مسلوب الإرادة أمام وابل الإلهام، بل لعل ميزته الكبيرة أن يستطيع الإمساك بهذه الإشراقات ويتأملها .

غير أنه يمكن للباحث استخلاص ما يذهب إليه **مصطلح الاستلهام** في مفهومه المتداول؛ بأنه وجود تجربة شعورية حاضرة يمر بها المبدع وتلتقي بآثار تجربة تراثية مستقرة في الذاكرة وتتبادل التجربتان التأثر والتأثير، ويستثير هذا التفاعل بين التجربة الحديثة والقديمة نوعاً من التوتر وعدم الاتزان وعدم الاستقرار النفسي يجعل من المبدع في مرحلة بحث استشرافي عن مدى التماهي والتوازي، المشابهة والاختلاف، التشابه والتضاد، التشاكل والتعارض، التماثل والتجاوز بين ما لديه من تجربة حديثة وتلك التجربة التراثية القديمة.

ويمكن القول؛ أن الممارسة الإبداعية المعاصرة قد أتقنت عملية **استلهام** التراث، كمادة معرفية ومنجز إنساني، لا بوصفه رصيداً مختزنًا، يحمل عبق الماضي، ورفضت – كذلك – الممارسة الإبداعية التعامل مع التراث على أنه كم مهمل تجب القطيعة بكافة أشكالها معه، وعلى هذا الأساس؛ استدعى المبدع

المعاصر تأثير التراث على الذات، لتكون ذاته المبدعة في حالة تنقيب واع عن تراثها، ضمن أكداس التراث، ويكون لها من بعد، أفق واضح تبلور منه رموزها الشخصية، وتبدع كذلك أساليب تسعى إلى استيعاب التراث في الهيكل الإبداعي على اختلاف أشكاله، إما بالاستلهام، أو بالتجاوز.

فإذا ما نظرنا إلى الأنساق الشعرية – على سبيل المثال – في مرحلة الرواد وشعراء ما بعد الرواد، سنكتشف وببساطة **الاستلهام** الواعي للتراث – آلية العمد – ولاسيما الأسطوري والتاريخي. يقول الشاعر أمل دنقل عن مسوغات **استلهام** التراث:

> **«إنه جزء هام من تطوير القصيدة العربية... و... يلعب دوراً هاماً في الحفاظ على انتماء الشعب لتاريخه، ولكن يجب التنبه إلى أن العودة للتراث لا يجوز أن تعني السكن فيه، بل اختراق الماضي كي نصل به إلى الحاضر، واستشراف للمستقبل. لقد تأثرت في بداية حياتي بالتراث الإغريقي، وكتبت أيضاً قصائد استلهمت فيها التراث الفرعوني، ولكن تواصلي مع الناس لم يبدأ إلا عندما استخدمت التراث العربي»**(46).

ومما لاشك فيه أن استلهام التراث يمنح المبدع وتجربته الشعورية روحاً جديدة، تندمج فيها «الأنا» بالـ «نحن»؛ لنحصل على نتاج جمالي فذ، يرتكز على استيعاب المشترك الذي يتقاسمه المبدع والجماعية، باعتبار أن التجربة المأخوذ عنها تعود ملكيتها للآخرين لا لصاحبها، غير أن فرادتها تنبع من الروح المبدعة المُسْتَلْهِمَة.

ضبط المصطلح

تجلت أزمة المصطلح النقدي – فيما تناوله الباحث من الكتابات العربية – أثناء البحث عن تعريف لمصطلح «**الاستلهام**»، وذلك لأن الكُتَّاب يميلون إلى التعميم وعدم التدقيق في المصطلح المستخدم حيال حديثهم عن استخدام الكاتب للمادة التراثية في نصوصه، فمنهم من يقول: «توظيف»، ومنهم من يقول: «استخدام»، ومنهم من يقول: **استلهام**، دون أن يوضح معنى هذا **الاستلهام**، بأن يضع له تعريفاً ضابطاً، وذلك راجع إلى عنايتهم بالإجراء على حساب التنظير في هذه الممارسة النقدية.

لقد بذل أبو هيف جهداً قليلاً في محاولة ضبط المصطلح في سياق حديثه عن استخدام التراث في أدب الأطفال، بعد أن عاب على الكُتَّاب ذلك، فعرف **الاستلهام**، بأنه:

> «**يشير إلى جهد الكاتب المبذول في إبداع عمل أدبي جديد يستند في شكله أو محتواه، أو في الاثنين معاً إلى التراث**»(47).

وفي محاولة منه لوضع حدود له، يقول:

> «**إن الاستلهام يفيد الاستعادة ، بينما لا يتعدى الإعداد أو التحويل أو التقديم حدود الإعادة على سبيل الشرح أو التعريف**»(48).

ثم يذهب في محاولة استجلاء المصطلحات الأخرى التي يرى أنها على شاكلة مصطلح **الاستلهام**، بمعنى أنها من أشكال **الاستلهام**، والتي منها مصطلحات: **الإعداد** أو **الاقتباس** – على حد قوله – و**التحويل**، و**التقديم**، و**الاستدعاء**، و**التضمين**، وقد حاول أن يضع تعريفاتٍ ضابطة لكل منها، وقد جاءت كالتالي:

1. **الإعداد أو الاقتباس: «نقصد بالإعداد أو الاقتباس، إعادة سبك عمل فني، لكي يتفق مع وسط فني آخر»[49]. ويوضح ذلك بقوله: «كأن تعاد كتابة حكاية في الفن الروائي، أو أن تعاد كتابة سيرة شعبية في شريط سينمائي، أو أن تعاد كتابة سيرة تاريخية في ثوب قصصي»[50].**

2. **التحويل: «ونقصد بالتحويل، نقل مادة أدبية، أو جنس أدبي، إلى جنس أدبي آخر»[51]؛ ويوضح ذلك بقوله: «فقد تكون القصة على سبيل المثال، محولة عن خبر أو مثل أو نادرة أو حديث تاريخي أو مقالة أو شعر أو تمثيلية أو قصة للكبار»[52].**

3. **التقديم: «يفيد التقديم معنى الاختيار على سبيل الشرح أو التعريف»[53].**

4. **الاستدعاء: «وهو استحضار الشخصيات أو الأحداث أو المراحل التاريخية في عمل أدبي جديد ، ويكون الاستحضار جزئياً أو كلياً، وتصريحاً أو تلميحاً، تعبيراً مباشراً أو تعبيراً فنياً»[54].**

5. **التضمين: «استعمل التضمين، كما هو الحال، في النقد الحديث، حيث يضمن الكاتب كتابته شحنة تراثية تقيم علاقة ما داخل العمل الفني، وقد يكون التراث فيها إطاراً أو محتوى، لتعزيز الصلة بالواقع، أو لتكريسه، لنفخ قيمة وتجربة، أو الاقتصار على صوت أو نبرة أو دلالة»[55].**

وإذا ما أمعن الباحث النظر في تلك المصطلحات وتعريفاتها لوجد أنها تختلط خلطاً شديداً في دلالتها، مما يجعلها مضطربة. فالكتابة من وسيط فني إلى وسيط فني آخر يطلق عليه أبو هيف «الإعداد» تارةً، و«التحويل» تارةً أخرى، كما أنه يخلط خلطاً بيناً بين استخدامه ومفهومه لمصطلحي «الاقتباس» و«التضمين»، إذ يقول في هذا الصدد:

> **«التضمين هو الاقتباس في علم البديع العربي، وهو أن يدخل الشاعر أو الكاتب فيما ينظم أو يكتب آية أو حديثاً**

أو حكمة أو مثلاً أو بيتاً من الشعر أو شطراً من بيت من كلام غيره بلفظه ومعناه، وذلك لتأييد ما يكتب أو لتوثيق صلته بما ينظم، ولكنني استعمل التضمين كما هو الحال ، في النقد الحديث، حيث يضمن الكاتب كتابته شحنة تراثية تقيم علاقة ما داخل العمل الفني»(56).

وعلى الرغم من أنه يذهب إلى الإعلاء من قيمة «**التضمين**» فنياً – على حد فهمه له – فيقول عن **التضمين**:

«**وهي أرقى أشكال استلهام التراث، فيصبح التراث حينئذ عنصراً أساسياً في إبداع العمل الأدبي الجديد، وفي رؤية المبدع. وتختلف في التضمين ظلال الاستلهام، وتتعدد مفردات التركيب الفكري والفني»**(57).

وتبقى مصطلحات «**الاستدعاء**» و«**التقديم**» – فقط – هي المصطلحات الواضحة المحددة لديه من دون بقية المصطلحات التي دشن لها تعريفاً في إطار كتابه «**التنمية الثقافية للطفل العربي**».

أما المحاولة الثانية التي يُرصد لها، فكانت للدكتور مراد عبدالرحمن مبروك في مصنفه «**العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر: دراسة نقدية (1914-1986)**»، ويكتشف من عنوانه أنه مصنف يُعنى بالجانب الإجرائي دون الجانب النظري ، على عكس مصنف أبي هيف الذي كان يضلع بالجانب التنظيري فقط .

وقد ساوى مراد مبروك في استخدامه ومفهومه للمصطلحات، دون أن يبذل جهداً في محاولة ضبطها، لتكون منطلقاً له في الجانب الإجرائي الذي اعتُني به في مصنفه، غير أنه أكد في نتائجه التي توصل إليها، إلى الحاجة إلى ضبط المصطلح، فيقول:

«ومن منطلق هذه النتائج يرى الباحث أن ظاهرة استلهام التراث في الرواية المصرية، في حاجة إلى العديد من الدراسات النقدية. إذ إن كل ملمح تراثي يحتاج إلى دراسة مستقلة بذاتها. بل إن هذه الظاهرة يمكن أن يتسع نطاقها فتدرس على مستوى الرواية العربية. فمن الجدير بالذكر أن الرواية العربية المعاصرة، في بعض الأقطار العربية أخذت تتجه إلى التراث تستوحي مادته التعبيرية، ومن ثم يصبح لزاماً على النقاد والدارسين أن يقعدوا، أو أن ينظروا لهذه العناصر والأشكال التراثية العربية. إذ إن مثل هذه الأشكال تعد اللبنة الأولى من لبنات خلق نظرية أدب عربية. تستمد أصولها ومعاييرها ومقوماتها من التراث العربي ومن واقعنا الحاضر»(58).

ويمكن للباحث رصد مجموعة المصطلحات التي استخدمها مراد مبروك عبر مصنفه «**العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر**»، وساوى بينها في دلالتها عنده، وهي: **استلهام – استدعاء – توظيف – استيحاء**.

ولا يذكر تعريفاً للاستلهام أو غيره من المصطلحات، غير أنه يعمد إلى الحديث عنها منطلقاً من ثلاثة عناصر، هي: الوظيفة – الآلية – الشكل، ويقسمها إلى نوعين، هما: **الاستلهام التسجيلي، والاستلهام التعبيري؛ «والتراث الذي استلهمه الكتاب في رواياتهم نوعان: نوع تسجيلي.... ونوع تعبيري»**(59).

وعرف **الاستلهام التسجيلي**، بأنه : الذي يقف فيه الكاتب عند حد رصد وتسجيل النمط التراثي ليعبر من خلاله عن الرغبة في بعث أمجاد الماضي(60).

وعرف **الاستلهام التعبيري** بـ: أن يكون التراث أداة تعبيرية عن الواقع المعاش(61).

أما من حيث العناصر التي انطلق منها في استخدامه ومفهومه للاستلهام، فيحددها بـ:

1. الوظيفة: وهي الهدف من **استلهام** التراث، وحددها بأنها كانت «**بقصد بعث هذا التراث والتغني بأمجاده، وإما باتخاذه مادة تعبيرية عن الواقع الحاضر**»(62)، وكانت هناك عدة عوامل وراء ذلك ، حددها بأنها عوامل فنية للهروب من الأشكال الأوربية التي سيطرت على الأشكال الأدبية العربية، وعوامل سياسية باستمداد القوة من التراث بعد هزيمة 1967، وعوامل قومية.

2. الآلية: وهي كيفية **استلهام** التراث، فرصد آليتين في التعامل مع عناصر النص التراثي، هما: التسجيلية، والتعبيرية. وأجرى هاتين الآليتين على عناصر: الشخصيات، واللغة، والشكل/ القالب.

3. الشكل: وهو القالب الذي استلهمه الكتاب من التراث لأعمالهم؛ «**ولعل حرص الكاتب على استلهام الشكل الشعبي ، وعلى استلهام السمات الأصلية للسيرة، جعل الرواية مليئة بالأحداث الفرعية التي لم تضف جديداً لبناء الرواية، خاصة المغامرات البطولية الخارقة للعادة**»(63).

أما المحاولة الثالثة التي سيرصد لها الباحث في هذا الدرب؛ فهي تلك الدراسة الإجرائية التي قدمها الدكتور علي عشري زايد في كتابه « **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**»؛ وقد سار الدكتور عشري على نهج سابقيه ، فلم يبذل أي جهد تنظيري في محاولة ضبط المصطلح الذي اتخذه عنواناً لمصنفه، بل انطلق يعتني بالجانب الإجرائي الذي كرس له جل مجهوده، وعُني بالجانب الوظيفي للمصطلح وبآليات عمله، دون أن يحدد له شكلاً، أو ملمحاً نعرفه به؛ وذلك راجع لطبيعة الدراسة وشكلها الذي اختاره الدكتور عشري لها. فقد حدد للاستدعاء – الذي خصه بالشخصية دون أي

شيء آخر – مجموعة من الوظائف يقوم بها، هي: الوظائف الفنية، والثقافية، والسياسية الاجتماعية، والقومية، والنفسية.

وعن الوظيفة الفنية للاستدعاء، يذكر الدكتور عشري عن دورها الوظيفي، أنه:

«يتمثل في نزعة الشاعر المعاصر إلى إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية»[64].

وأن الوظيفة الثقافية تتمثل في الارتباط بالموروث[65]، والوظيفة السياسية الاجتماعية للتستر وراء الشخصيات التراثية من بطش السلطة أو هرباً من البطش الأدبي لبعض القوى الاجتماعية[66]، والوظيفة القومية لتوثيق الصلة بالجذور القومية للأمة[67]، والوظيفة النفسية تتمثل في الحنين إلى سذاجة الأحلام الأولى[68].

ويمضي الدكتور عشري في محاولته تلك ، محدداً مجموعة من المصادر التي يتم استدعاء الشخصيات منها، فيصنفها إلى ستة مصادر، ويسرد أسفل كل صنف مجموعات من الشخصيات المستدعاة، وقد كانت كالتالي[69]:

1. الموروث الديني :
   - أ. شخصيات الأنبياء.
   - ب. شخصيات مقدسة.
   - ت. شخصيات منبوذة.
2. الموروث الصوفي.
3. الموروث التاريخي:
   - أ. أبطال الثورات والدعوات النبيلة.
   - ب. شخصيات الحكام والأمراء والقواد الذين يمثلون الوجه المظلم لتاريخنا.

ج . الخلفاء والأمراء والقواد الذين يمثلون الوجه المضيء لتاريخنا .

4. الموروث الأدبي.

5. الموروث الفلكلوري:

أ . شخصيات من ألف ليلة وليلة.

ب. شخصيات السير الشعبية.

ج. شخصيات كتاب «كليلة ودمنة».

6. الموروث الأسطوري.

أما عن تحليله لآليات **الاستدعاء**، فقد قدم لذلك بذكر الطريقة التي يعمل بها **الاستدعاء**، إذ يقول:

«فعملية توظيف الشخصية التراثية تمر بمراحل ثلاث:

أولاً: اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية.

ثانياً: تأويل هذه الملامح تأويلاً خاصاً يلائم طبيعة التجربة.

ثالثاً: إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح، أو التعبير عن هذه الأبعاد من خلال هذه الملامح بعد تأويلها»(70).

ومن آليات الاستدعاء التي يرصدها، ويحددها الدكتور عشري في دراسته، أسلوب استخدام الأديب للشخصية المستدعاة، والذي لا يخرج عن التوظيف الطردي للشخصية أو التوظيف العكسي(71)، وكذلك موقف الأديب من الشخصية المستدعاة، فيرصد أربعة مواقف/ آليات، لموقف الأديب من الشخصية المستدعاة، هي(72):

1. التحدث من خلال الشخصية (صيغة ضمير المتكلم).
2. التحدث إلى الشخصية (صيغة ضمير المخاطب).
3. التحدث عن الشخصية (صيغة ضمير الغائب).
4. الالتفات والانتقال بين أكثر من ضمير.

ومن آليات الاستدعاء التي يرصدها أيضاً، ما أسماه بأنماط استخدام الشخصية المستدعاة، وحصرها في خمسة أنماط[73].

وينجلي الخلط في المصطلح عنده حين يطلق على **الاستدعاء** - أحياناً - **استحضار واستعارة واستلهام واقتباس**، ويخص به الشخصية،عامة، والحدث واللغة، أحياناً. ويحدد مجموعة من الملامح التي يستعيرها - على حد تعبيره - الأديب من الشخصية، هي[74]:

1. استعارة صفة من صفاتها.
2. استعارة بعض أحداث حياتها.
3. اقتباس بعض أقوالها[75].
4. استعارة مدلولها العام.

غير أن الباحث يرى أن محاولة الدكتور علي عشري زايد تستحق الاهتمام ، وأنها محاولة جادة على الدرب، خصوصاً في رصده لآليات الاستدعاء، وفي الجزء الأخير الذي يرصد به السلبيات ووجوه النقص التي يقع فيها الأديب عند استدعائه للشخصيات التراثية[76].

أما المحاولة الأخيرة التي سيُعرض لها، فقد كانت متواضعة جداً، للكاتب المغربي محمد مشبال عبر دراسة له تحت عنوان «سمة «**التضمين التهكمي**». ولم يتعرض مشبال، في دراسته الإجرائية لمصطلح **الاستلهام**، ولكنه تعرض لمصطلح **التضمين** عبر ثنايا الدراسة، ولم يقدم أي تعريف منضبط للمصطلح، سوى

ما هو حد لمصطلح التضمين، إذ يقول: «**إن التضمين يقتضي أن يكون النص المضمن قابلاً لتحديد مصدره أو أن يكون مشهوراً أو ذا نسبة إلى شاعر أو كاتب**»(77). غير أنه يقسم التضمين إلى ثلاثة أشكال عبر دراسته، وهي أشكال نوعية ما بين الصريح، وشبه الصريح، والخفي، وهذا التقسيم النوعي يعود إلى علاقة النص المضمن مع نص الكاتب داخل السياق.

ويخلص الباحث إلى:

1. أن تعامل النقاد في هذه المنطقة مع المصطلح انصرف للنثر أكثر من الشعر، وإن كان يغلب على حديثهم العموم، وذلك لسيادة النثر عبر نوع الرواية في هذا العصر.
2. أنهم كانوا على قطيعة تامة مع المنطقة الأولى للبلاغيين العرب، فلم يستفيدوا منها، أو يتواصلوا معها سوى في أقل القليل.
3. أنهم يميلون إلى التعميم أكثر من الضبط، وأن جل محاولتهم كانت إجرائية، وتفتقر إلى الجهد التنظيري الحقيقي، وقد عبر مراد مبروك عن حاجتهم لضبط المصطلح ، بعد أن صار تعامل المبدعين مع التراث قدراً محتوماً.
4. أن ثمة وعي بالجانب الوظيفي في تعاملهم مع قضية «**العلاقة النصية**» مع طغيان الاهتمام بالآلية، نظراً لسيادة المسألة النقدية في جانبها الإجرائي، مع تضاؤل الاهتمام بالشكل.
5. أن ما استخدموه من مصطلحات – وإن كانت تفتقر إلى الضبط في محتواها – يوضح سيادة آلية العمد واختفاء آلية المصادفة تماماً.

المنطقة الثالثة: كتابات معاصرة متأثرة بالغرب ونظرياته

تميزت المنطقة الأولى بالحديث عن النص، والمنطقة الثانية بالحديث عن التراث، و«**علاقة النصية**» بينه وبين النصوص الحديثة، أما هذه المنطقة فتتميز

بالحديث عن الكتابة النقدية الغربية ، لأنها كانت البديل الذي استضافه كُتَّاب هذه المنطقة، واستخدموا لغته ومصطلحاته ، عبر الترجمة حيناً، وعبر إنتاج المصطلح حيناً آخر.

«لقد كان (التناص) أحد مقترحات نقاد ما بعد البنيوية الذين شعروا بأن تأمل بنية النص على النحو الذي أرادته البنيوية يغلق أفق القراءة، ولا يفتح النص على سياقات، لها أهميتها في تحليل النص وإدراكه»[78].

وكانت البلغارية (جوليا كريستيفا: J, Kristeva) أول من ابتدع هذا المصطلح في دراساتها النقدية بين سنتي 1966و1967م، مع أنها أشارت إلى استعارتها له من باختين، إذ اعترفت بفضله في التنظير النقدي له في إطار الشكلانية الروسية، بينما كان بارت وكريستيفا يستعملان هذا المصطلح في سياق نظري عام متصل بالكتابة النصية. **«وكان باختين قبل كريستيفا، قد تحدث في علاقة النص بسواه من النصوص دون أن يذكر مصطلح التناص. بل استخدم مصطلح (الحوارية) لتعريف العلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى . فكل خطاب، على رأي باختين، يعود إلى فاعلين وبالتالي إلى حوار محتمل»**[79]. ثم توالت الجهود التي فعلت هذا الحقل عند الناقد الفرنسي رولان بارت، الذي أثرى هذا المصطلح في دراسات كانت إرهاصات بتبلوره في الثقافة الغربية في عام 1973م؛ ولاسيما في كتابه «**لذة النص**»، وتعد دراساته إحدى أبرز علامات تبلوره في الثقافة الغربية. وأخيراً حاول الفرنسي جيرار جينيت أن يحول هذا المصطلح إلى منهج بعد أن جمع أطرافه وفصل القول فيه، وذلك باعتماده على جهود سابقيه.

وكان لازدهار الحركة النقدية في النقد الغربي، وتنامي الجهود حول التناص Intertextuality، أثرها الإيجابي في النقد العربي، فقد تضاعفت

الجهود العربية في إثراء هذا المصطلح عبر النقل والترجمة من اللغات التي نما فيها. وفي ظل هذه المتابعة الحثيثة أنتجت دراسات نظرية كثيرة، وأنجزت دراسات تطبيقية على نصوص أدبية مختلفة، وخصصت دوريات نقدية أعداداً خاصة لمعالجته، فقد خصصت دورية «ألف» القاهرية عدداً خاصاً للتناصية هو: عددها الرابع في 1984م، كما أسهمت مجلة «الفكر العربي المعاصر» بعدد خاص عن التناصية في عددها الصادر في يناير 1989م.

وكان المصطلح قد لقي، في الغرب، عدداً من الاختلافات المنهجية، وكثرت التعاريف منذ لحظة انطلاقه مع رؤية كريستيفا، وذلك لكثرة الأقلام التي تلقفته في النقد الغربي فأشاعت فيه التعدد غير النهائي. وهذا الاختلاف والتعدد، يبدو أمراً طبيعياً إذا عُرِفَ أن اللانهائية وعدم البراءة من أبرز ملامح هذا المصطلح في ذاته.

مفهوم التناص يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب أو النقد على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيراً مباشراً – أو غير مباشر – على النص الأصلي في وقتٍ ما. جوليا كريستيفا عرفت التناص بأنه التفاعل النصي في نص بعينه، فهو: «**التفاعل النصي داخل النص الواحد، وهو دليل على الكينونة التي يقوم بها النص بقراءة التاريخ والاندماج فيه**»(80)، ويعرفه ميشيل ريفاتير بأنه «**هو إدراك القارئ للعلاقات الموجودة بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت تالية عليه**»(81)، أما جيرار جنيت فيعرف «العبر نصية» أو «التعالي النصي» Transtextuality، بأنه «**كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى**»(82)، ثم أضاف جيرار جينيت – إضافةً مهمة – بأن حدد أصنافاً للتناص.

وقد كانت إضافة جيرار جينيت – التي أُشيرَ إليها سابقًا – أنه حدد أصنافاً للتناص؛ حيث «**ميَّز «جينيت»، سنة 1982م، بين خمسة أنواع للتفاعل النصّي: «التناص» الذي يعني حضور نص في آخر دون تحويل له أو محاكاة،**

و«المناص» (Paratexte) الذي يجمع بين مختلف النصوص، والذي يتجلّى من خلال العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدّمات، والذيول، والصور، وكلمات الناشر، و«الميتانص» (Métatextualité) الذي يعني تضمين النصّ وحدات نصيّة سابقة عليه دون تنصيص عليها ، و«النص اللاحق» (Hypertexte) الذي يعني تحويل نص سابق أو محاكاته، و«معمارية النصّ» التي تحدّد الجنس الأدبي للنصّ: شعر، رواية، قصة. وبتتبّع تجليات هذه الأنواع الخمسة في مصادر الدراسة يخلص المرء إلى أنّ ثمّة نوعين رئيسين فحسب: «التناص» و«الميتانصّ»، لأنّ «المناصّ»، كما يبدو من تعريف «جينيت»، له فعالية خارج نصيّة، بسبب وقوعها خارج المتن الحكائي للنصّ، ولأنّه لا يعني نصاً من دون آخر، بل يشمل الإبداع الروائي بعامّة ، كما يشمل مختلف الأجناس الأدبية الأخرى أيضاً»[83]، ويمكن إجمال هذه الأصناف على أنها[84]:

1. التناص: ويحصره جنيت في حالات حضور فعلي لنص في نص آخر.
2. المناص أو البارانص (النصية الموازية): وهي العلاقة التي يقيمها النص مع محيطه النصي المباشر. ويتكون من إشارات تكميلية مثل العنوان، المدخل، التعليقات... إلخ.
3. الميتانص (العلاقة النقدية): هي العلاقة الواصفة، علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به.
4. الهيبرنصية (النصية المتفرعة): علاقة تجمع نصا لاحقا (متفرعاً أو متسعاً) مع نص سابق (أصل أو منحسر).
5. النصية الجامعة (معمارية النص): وهي علاقة تسمى العلاقة البكماء بين إشارة واحدة من النص الموازي، وهي إشارة الانتماء التصنيفي لصنف عام مثل: رواية ، شعر... إلخ.

وينتقد جان ماري شافر الأصناف التي حددها جيرار جينيت للتناص ، فيقول :

«إذا اتبعنا المصطلحات التي اقترحها «جيرار جينيت»، فإن الأجناسية (المسماة : النصية الجامعة) ليست سوى إحدى مظاهر «التعالي النصي» التي تضم كذلك «المصاحبة النصية» (علاقة النص بعنوانه وعنوانه الفرعي، وبصورة أعم بسياقه الخارجي)»[85].

ويبين شافر حدود الفوارق بين المصطلحات التي اقترحها جينيت مكملاً انتقاده لمصطلح «النصية الجامعة»، فيقول :

«يوجد فارق حاسم بين النصية الجامعة والأشكال الأخرى للتعالي النصي: كل نص لاحق يمتلك نصه السابق له ولكن متناصٌ نصه المذكور، ولكل مصاحب نصي النص الذي يحويه ، ولكل نص بعدي نصه/ المادة ، بينما إذا كانت هناك بالفعل نصية جامعة، فبعكس ذلك، لا يوجد نص جامع، اللهم إلا على معنى الاستعارة. إن مقولات المتناصّ والمصاحب النصي، والنص البعدي، والنص اللاحق، تعين أزواجاً علائقية للنصوص، بينما لا أثر لذلك في وضعية النصية الجامعة»[85].

وقد حاول النقاد العرب تحديد أشكال للتناص، هي:

1. التناص القرآني: وفيه يقتبس الأديب نصاً قرآنياً ، ويذكره مباشرة ، أو يكون ممتداً بإيحاءاته وظله على النص الأدبي، حيث يعمد إلى جزءٍ من قصةٍ قرآنية، أو عبارةٍ قرآنيةٍ، فيدخلها في سياق نصه.

2. التناص الوثائقي: وفيه يحاكي النص نصوصاً رسمية كالخطابات، والوثائق، أو أوراق أخرى كالرسائل الشخصية الإخوانية؛ لتكون نصوصه أكثر واقعية.

3. التناص والتراث الشعبي: وتكون المحاكاة فيه على مستوى اللغة الشعبية، إضافةً إلى الاستفادة من توظيف القص الشعبي، والحكايات القديمة، والموروث الشعبي.

وكذلك حصر أنواعه، بأنها:

1. تناص مباشر: ويدخل تحته ما عُرف في النقد القديم بالسرقة والاقتباس، والأخذ والتضمين، فهو عملية واعية تقوم بامتصاص وتحويل نصوص متداخلة، ومتفاعلة إلى النص. ويعمد الأديب فيه أحياناً إلى استحضار نصوص بلغتها التي وردت فيها، كالآيات القرآنية، والحديث النبوي، أو الشعر والقصة. وتذكر نهلة فيصل الأحمد «**أن التضمين والاقتباس لا يسمحان بالتفاعل بين النصين أو بالانصهار، والتفاعل النصي يقتضي إلغاء التراتبية بين النصوص، أو تجاورها المحض غير الانصهاري، فمع التفاعل النصي يتطلب الأمر ما فعله فلوبير، إذ هو أول من الغى المعقفات التي تشير إلى التضمين الحرفي، وصار ينسب لسواه أقوالاً يصوغها بأسلوبه الخاص، ضمن ما يُدعى بالنقل أو الاستشهاد غير المباشر**»(87)، ثم تذكر أن آنيك كوزيك بوياجي في أطروحتها الجامعية المعنونة بـ «**الممارسة التناصية عند مارسيل بروست ، في روايته «البحث عن الزمن المفقود»: مجالات الاقتباس**»، قد أوضحت «**إمكانية تنظيم مجالات تعريف الاقتباس التناصي، عن طرق تقاطع مفهومي: «الحرفي»، و«الواضح»، وفق ما يلي:**

1) الاستشهاد: هو اقتباس حرفي وواضح.

2) الانتحال: هو اقتباس حرفي غير واضح .

3) الإيحاء: هو اقتباس غير حرفي وغير واضح»(88).

2. التناص غير المباشر: وينضوي تحته التلميح؛ وهو عملية لا شعورية ينتجها الأديب من النص المتداخل معه.

ويشير الدكتور محمد مفتاح إلى أن دراسة **التناص** – في الأدب الحديث – قد انصبت أول الأمر في حقول الأدب المقارن والمثاقفة، كما فعل عز الدين المناصرة في كتابه «**المثاقفة والنقد المقارن: منظور شكلي**»، ثم دخل الباحثون العرب في إشكالية المصطلح نتيجة لاختلاف الترجمات والمدارس النقدية، فمحمد بنيس يطلق عليه مصطلح «النص الغائب»، ومحمد مفتاح يسميه بـ «**التعالق النصي**»، وعرفه بقوله: «**التناص هو تعالق – الدخول في علاقة – نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة**»، وقد أضاف النقاد العرب الكثير من الإضافات – التي تتسم بالارتباك الاصطلاحي – حول مصطلح التناص ضمن جوهره، فعرفه محمود جابر عباس بإسهاب، بأنه: «**اعتماد نص من النصوص على غيره من النصوص النثرية أو الشعرية القديمة، أو المعاصرة الشفاهية، أو الكتابية العربية، أو الأجنبية، ووجود صيغة من الصيغ العلائقية والبنيوية والتركيبية والتشكيلية والأسلوبية بين النصين**». وقد توسع أيضا بذكر التحولات التي تحدث في النص الجديد، نتيجة تضمينه للنص الأصلي مع احتفاظ كل نص منهما بمزاياه وأصدائه. وعرفه الدكتور أحمد الزعبي بـ: «**أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة، أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندغم فيه، ليتشكل نص جديد واحد متكامل**»، وتعرفه نهلة فيصل الأحمد، بأنه: «**هو التفاعل النصي الصريح مع نصوص بعينها، واستحضارها استحضاراً واضحاً ، وتضمينها في النص عن طريق آليات كثيرة ظاهرة كـ (الاستشهاد)، وأقل وضوحاً كـ (الإلماح).. وهكذا**»[88]، وتعريفات التناص Intertextuality ، كما بينها النقاد الحداثيون، كثيرة جدًا، ومتشعبة، وكلها تدور حول جوهر التناص الذي يصب في النهاية في كونه تأثر نص بنص سابق، دون وجود تعريف جامع ضابط .

وتتحدث نهلة فيصل الأحمد عن **العبر نصية**، Transtextuality فتذكر:

> **«العبر نصية تظهر بدورها انفلاقات عميقة بين مختلف أشكال العلاقات التي يمكن لنص أن يقيمها مع نصوص أخرى»**[95].

وهي بهذا الرأي تذهب إلى أن أصناف التناص التي حددها جيرار جينيت تندرج تحت مفهومها للعبر نصية. ولا تلبث إلا أن تكشف عن فهمها الملتبس للمصطلح، على الرغم من محاولتها المضنية لضبطه والبحث في أصوله، لدى المفكرين والكُتاب الغربيين؛ فتورد تنبيهاً يكشف بنفسه عن هذا الخلط في استخدام المصطلح، إذ تقول:

> **«بقي أن أنبّه إلى أنني استخدم مصطلح التفاعل النصي أو (التناصية)، بديلاً مقابلاً للمصطلحين الأجنبيين : (Intertextuality) وTranstextuality)، التفاعل النصي، أو التناص، كما هو عند كريستيفا، والتعالي النصي كما هو عند جيرار جينيت.**
>
> **وأرى أنه الأقرب للمقصود من المصطلح الأجنبي، ونستبعد ترجماته العربية، التي لا تخلو من مزاجية مبكرة. مثل (هجرة النصوص، والتعالق النصي، النص الغائب والآخر.. إلخ)»**[91].

وترى أن أسباب ذلك العدول الاصطلاحي، هي[92]:

1. أن ما يحدث بين النصوص من علاقات لتشكيل نص جديد هو عملية تفاعل، أي ممارسة اندماجية ومزج كيميائي بدرجات متفاوتة.
2. أن باختين وهو يبحث عن شعرية منفتحة يتجاوز فيها شعرية الشكلانيين

والألسنيين المنغلقة، اختار مصطلحاً من الحقل الماركسي هو «تفاعلية» واستخدمه لضبط شعرية دستويفسكي في كتابيه «شعرية دستويفسكي» و«الماركسية وفلسفة اللغة»، وهو المصطلح الذي أخذته كريستيفا، وبحثت في البداية في مصطلح قريب من مصطلح باختين، ينطلق مثله من الماركسية، هو «إنتاجية»، ثم سمته تناص، كما نقله العرب الأوائل، الذين فرغوا إلى ترجمته، ومن ثمَّ عرفته «بالتشرب والتحويل»، وكأنها تصف معادلة كيميائية.

وتقدم نهلة فيصل الأحمد اقتراحاً بتقسيم ما اصطلحت عليه – في تصورها المتداخل – بـ «التفاعل النصي»، إلى «تفاعل نصي عام» و«تفاعل نصي ذاتي»، وتحدد «التفاعل النصي العام»، بأنه: «يحدث بين النص ونصوص جنسه من جهة وبين النص والأنواع المختلفة (من غير جنسه) من جهة ثانية»[93]، ثم تعرض لقائمة من التفاعلات النصية المحتملة لأي نص، وهي[94]:

– التفاعل النصي مع الأسطورة (حدثاً وجواً) .

– التفاعل النصي الديني.

– التفاعل النصي مع التوراة.

– التفاعل النصي مع الإنجيل.

– التفاعل النصي مع القرآن.

التفاعل النصي مع الحديث الشريف.

– التفاعل النصي مع الصوفية (نصاً وأجزاء نصوص. حدثاً وثيمة، قصة وجواً، أسلوباً، لفظاً وتركيباً، إيقاعاً ورمزاً.. إلخ).

– التفاعل النصي مع الطقوس.

– التفاعل النصي مع الحكمة.

– التفاعل النصي مع المثل.

– التفاعل النصي مع النكتة.

- التفاعل النصي مع نثر الحياة اليومية.

- التفاعل النصي مع الوسيط العصري.

- التفاعل النصي مع السينما.

- التفاعل النصي مع الأغنية.

- التفاعل النصي مع الحكاية، والرواية، والمسرحية (حدثاً وأسلوباً، آلية وتقنية، لفظاً وتركيباً، جواً وموسيقى وإيقاعاً).

أما «**التفاعل النصي الذاتي**»؛ فتحدده بأنه الذي يحدث بين نصوص الكاتب نفسه، أي أن النصوص تقيم حواراً ذاتياً داخلياً[95].

ثم تقدم سرداً لآليات «**التفاعل النصي**» - كما تراها - وتعتمد هذه الآليات على آليتين كبيرتين، تندرج باقي الآليات الأخرى - الفرعية - تحتها، وهاتان الآليتان الكبيرتان، هما: الاستدعاء[96] والتحويل .

والآليات التي ترى نهلة فيصل أن التفاعل النصي يتم عبرها، هي[97]:

- التحرير: Verbalisation.

- الخطية: Linearisation.

- الترصيع.

- التشويش.

- الإضمار والقطع.

- التضخيم أو التوسيع.

- المبالغة.

- القلب أو العكس، وصنوفه هي :

- قلب موقف العبارة أو أطرافها .

- قلب القيمة.
- قلب الوضع الدرامي.
- قلب القيم الرمزية .
- تغيير مستوى المعنى.

- التخفيف والتكثيف.

- القطع والمونتاج.

- المصطلحات العربية النقدية القديم، وهي(98):

1. السلخ.
2. المسخ.
3. الاهتدام.
4. النظر.
5. الملاحظة.
6. الموازنة.
7. الاقتضاب.
8. التضمين.
9. الاقتباس.
10. الإلمام.
11. التناسب.
12. النقض.
13. النقل.
14. الزيادة.
15. التأكيد.

16. التعريض.
17. التوليد اللفظي.
18. المعنوي.
19. التكرار.
20. التعميم.
21. التخصيص.
22. الاختصار.
23. الاختزال.
24. التوسع.
25. التكثيف.
26. الاكتفاء.
27. الاحتباك.
28. الإيداع.
29. التفصيل.
30. التمليط.
31. الاستعانة.
32. التشهير.
33. الاشتراك.
34. الإيضاح .
35. الاستعارة .
36. العكس.
37. التركيب.

38. الاستيحاء.
39. التأثير.
40. الاحتذاء.
41. استعارة الهياكل.
42. النوادر (الإغراب).
43. التشطير.
44. التخميس.
45. التسبيع.
46. الأخذ.
47. الإشارة.
48. التلميح.
49. التلقيم.
50. الحل.
51. النثر.
52. العقد.
53. النظم.
54. التجميل.
55. الموازنة.
56. التمثيل.
57. الحذف.
58. الاتفاق.
59. التعريب.

60. الترجمة.

61. النقل من لغة إلى لغة.

62. الاستدعاء[99]، والاستحضار – الاستلهام – التوظيف).

ويخلص الباحث إلى أن النقاد العرب في هذه المنطقة تباين ضبطهم للمصطلح ، وذلك راجع إلى تباين ضبط المصطلح في الكتابات الغربية ذاتها أولاً، وتعدد الترجمات ثانياً، وتباين استخدامهم ومفهومهم للمصطلح ثالثاً.

وأنهم ميزوا بين آليتي العمد والمصادفة في معالجتهم للمصطلح ودلالته . كما اهتموا – كالكتاب الغرب – بالآلية والشكل، دون الوظيفة، في تناولهم للمصطلح.

مقترح تأسيسي للمصطلح:

وسط هذا التباين الاصطلاحي الذي عرض له الباحث عبر الصفحات السابقة، وهو تباين لا يخص منطقة دون أخرى، ولكنه يتمظهر داخل المنطقة الواحدة – كما عُرض – فكان لزاماً أن يسعى لإجراء ضبط اصطلاحي لهذه الظاهرة، وهي الحاجة التي أكد عليها الدكتور مراد مبروك[100]، ودعا إليها الدكتور جابر عصفور، بقوله:

> **«والنقد الأدبي لا يفارق خَدَر العرف ووخم العادة إلا بفعل التنظير الذي يسائل به إنجازه ، مستبدلاً بمبدأ الواقع مبدأ الرغبة ، فاتحاً الأبواب المغلقة على احتمالات التقدم الذي لا حد لوعوده»**[101].

وهذا الضبط الاصطلاحي، ليس سوى مقترح تأسيسي دعت إليه الحاجة النظرية والعملية في هذه الدراسة، وسوف يعتمد هذا المقترح على التالي:

1. سيُطلق مسمى «**العلاقة النصية**» على الأشكال كافة، التي تتفاعل وتتداخل بها النصوص ، وسيكون هذا المسمى هو الإطار الحاكم للممارسات التي تتفاعل بها النصوص تفاعلاً يليق بأن يجعل لكل نصٍ منها (القديم والجديد) خصوصيته الإبداعية التي تميزه عن الآخر.
2. سيُعتمد في المقترح التأسيسي على الخبرات السابقة، سواء تلك التي قدمها البلاغيون العرب، أو تلك التي أنتجها نقاد العصر الحديث، أو تلك التي استقدمها المتأثرون بالغرب عبر الترجمة ، فلن تكون هناك قطيعة مع أيهم، ولن يستلب المقترح التأسيسي إياهم.
3. لا تخلو «**العلاقة النصية**» من الاعتماد على أحد الآليتين، السابق الإشارة إليهما، وهما: آلية المصادفة، وآلية العمد، وسيتتبع ضبط المصطلحات في هذا المقترح التأسيسي تصنيف أشكاله تحت هاتين الآليتين.

أولاً: الاستلهام:

توجد جذور هذا المصطلح ممتدة عبر كتابات البلاغيين العرب، دون أن تأخذ هذا المسمى، ودون أن تعرف الضبط الاصطلاحي لها، فالجرجاني يذكر **الاقتداء**، فيقول:

> **«اعلم أن الحُكْم على الشاعر بأنه أخذ من غيره وسَرَق، واقتدى بمن تقدَّم وسبق، لا يخلو من أن يكون في المعنى صريحاً، أو في صيغة تتعلق بالعبارة»**(102).

وابن رشيق يذكر التوليد، فيقول عنه:

> **«هو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة»**(103).

وقد عاد ليربطه بالاقتداء، فقال:

«فلذلك يسمى التوليد ، وليس باختراع، لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال له أيضاً سرقة إذا كان ليس آخذاً على وجهه»[104].

ويري الباحث أن المصطلحين في مفهوميهما اللغوي – والاصطلاحي عند ابن رشيق – يمكن اعتبارهما محاولة تأسيسية لمصطلح الاستلهام، الذي يذهب الباحث إلى ضبطه بأنه:

«تلك التجربة الشعورية الحاضرة التي يمر بها المبدع، وتلتقي بآثار نص، أو نصوص تراثية، مستقرة في الذاكرة، وتتبادل معها التأثر والتأثير، ويستثير هذا التفاعل نصاً جديداً يلتقي مع النص/ النصوص التراثية، في علاقات قد يكون منها التشابه والتضاد، التشاكل والتعارض، التماثل والتجاوز، يحتفظ خلالها النص الجديد بشخصيته مستقلة دالة على أنها إبداع قائم بذاته».

ثانياً: الاستدعاء:

وهو طلب الحضور. وقد اعتمد الباحث في تعريفه الاصطلاحي للاستدعاء على ما ذهب إليه أبو هيف في محاولته لضبط المصطلح[105]، ويعرفه الباحث بأنه:

«هو استحضار الشخصيات، أو الأحداث، أو المراحل التاريخية، أو اللغة، أو الإطار الفني التراثي/ التراثية، في عمل أدبي/ فني جديد، ويكون الاستحضار جزئياً أو كلياً، تصريحاً أو تلميحاً، تعبيراً مباشراً، أو تعبيراً فنياً».

ثالثاً: التضمين:

ويسميه البعض الاستشهاد ، والبعض الآخر الاقتباس، ويعرفه الباحث بأنه:

«هو أن يضمن المبدع عمله بشيءٍ من نص/ نصوص غيره، مع التنبيه على ذلك بإحدى الطرق المتعارف عليها أو المبتدعة من قبله».

رابعاً: الإعداد:

ترجع جذور هذا المصطلح إلى مصطلحي **الحل والعقد** عند القزويني، وقد عرفهما، بأن **العقد**: هو أن ينظم الكلام المنثور لا عن طريق الاقتباس. وأن الحل: هو أن ينثر ما كان منظوماً من الشعر. وقد جعل القزويني للحل شرطين، هما:

أ) أن يكون سبك النثر مختاراً لا يتقاصر عن سبك الأصل الشعري.

ب) أن يكون النثر حسن الموقع، مستقراً في محله، غير قلق.

وقد خلط أبو هيف في تعريفه بين الإعداد والتحويل في محاولته، السالف الإشارة إليها، وقد عرفه المسرحيون بأنه: «**كتابة نصٍ مسرحي عن وسيط غير مسرحي**»، بمعنى، أنه كتابة نص مسرحي، تكون مادته الأساسية رواية أدبية – مثلاً – أو قصيدة شعر، أو فيلمًا سينمائيًا، أو مقالة، أو غيرها. ويذهب الباحث إلى تعريف **الإعداد**، بأنه:

«إنتاج نص (عمل فني) عن وسيطٍ نوعي، مغاير لنوع المنتج، وفقاً لشروط النوع الجديد المنتج وآلياته».

خامساً: السرقة:

ذلك المصطلح الناتج عما مارسه الشعراء في الثقافة الشفهية، التي سادت الجزيرة العربية لفترة طويلة حتى عرف العرب الكتابية، أي صارت ثقافتهم ثقافة كتابية، لن يخالف الباحث فيه ما ذهب إليه القزويني في تعريفه للسرقة الظاهرة، بل إنه يعتمده تعريفاً ضابطاً له، يقول القزويني:

«فهو أن يؤخذ المعنى كله، إما مع اللفظ كله، أو بعضه وإما وحده، فإن كان المأخوذ كله من غير تغيير لفظه، فهو مذموم مردود، لأنه سرقة محضة»(106).

سادساً: التوارد:

يعتمد الباحث في ضبطه لهذا المصطلح على ما أسهم به ابن رشيق فيما أسماه الموارِدة ، والتي عرفها بأنها : «هي أن يتفق شاعران في عصرٍ واحد في بيتٍ أو معنى، دون أن يسمع أحدهما من الآخر». غير أن الباحث يقصر تعريفه على المعنى دون اللفظ ، لاستحالة الثاني، ويوسع أفق المصطلح لشمل الأشكال الأدبية والفنية الأخرى كافة، فيعرفه الباحث بـ:

«أن يتفق مبدعان على معنى/ صورة واحدة (جزئية)، دون أن يطلع أحدهما على ما أبدعه الآخر».

ويمكن للباحث أن يصنف تلك الأشكال الست لـ «**العلاقة النصية**»، تحت آليتي العمد والمصادفة، فتندرج الأشكال كلها تحت آلية العمد، ماعدا التوارد فيدرج تحت آلية المصادفة فقط، بينما تلقي آلية المصادفة بظلالها على الاستلهام، لما فيها من علاقات تأثرية، تنبع من اختزان تتابعات معرفية غير منضبطة أثناء الكتابة أحياناً.

الهوامش

1) أحمد درويش - دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث - مكتبة الزهراء - القاهرة - مصر - بدون تاريخ - ص 150.

2) الجوهري - الصحاح - مادة: نصص.

3) ابن منظور - لسان العرب - مادة : نصص .

4) نهلة فيصل الأحمد - التفاعل النصي: التناصية النظرية والمنهج - كتاب الرياض - عدد 104 - الرياض – المملكة العربية السعودية – يوليو 2002م – ص 25.

5) سورة الأعراف - الآية: 204.

6) سورة الإسراء - الآيات: 13-14.

7) سورة العلق - الآية: 1.

والقراءة التي في هذا النص القرآني ليس المقصود بها القراءة التقليدية من مخطوط أو كتاب، فالنبي - صلى الله عليه وسلم - كان أميًا لا يعرف القراءة قط ، فكيف يأمره ربه بالقراءة إن لم تكن هذه القراءة قراءة في علامات هذا الكون، الذي ظل الرسول الكريم - صلى الله عليه وسلم – يتأمله لعدة ليال، ولعلها قراءة للنص الشفوي الذي حمل به جبريل - عليه السلام - وظل يحمله طوال السنوات التالية لتلك الليلة .

8) يعين جيرار جينيت كفاءة القارئ المحتملة أو المتغيرة، بأنها «المتأتية من العادة، والتي تمكنه من أن يسترمز بسرعة متزايدة الشفرة السردية عمومًا، أو الشفرة الخاصة بجنس أو عمل أدبي ما». راجع : جيرار جينيت - خطاب الحكاية - ترجمة: محمد معتصم، عبدالجليل الأزدي، عمر حلي - المشروع القومي للترجمة - الطبعة الثانية - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - مصر - 1997م - ص 84.

9) د. الطاهر الهمامي - القارئ سلطة أم تسلط - مجلة الموقف الأدبي - العدد 330 - دمشق - سوريا - 1998م - ص 23.

10) وراجع: جيمس فريزر - الفولكلور في العهد القديم - ترجمة : نبيلة إبراهيم - مكتبة الدراسات الشعبية - الأعداد: 22 ,23 .24 - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - مصر - 1998م.

وراجع: جيمس هنري بريستيد - فجر الضمير - ترجمة: د. سليم حسن - طبعة مكتبة الأسرة - القاهرة - مصر - 1999م - ص 302 :305 ص 390 :414 ص 427 :433.

11) ليس هناك أدل من أشعار حسان بن ثابت على ذلك، ومنها قوله:

ضاقَت بِالأنصارِ البِلادُ فَأصبَحوا سوداً وُجوهُهُمُ كَلَونِ الإثمِدِ

ومنها:

كَأشقى ثَمودٍ إذ تَعاطى لِحينِهِ خَصيلَةَ أُمِّ السَّقبِ وَالسَّقبُ وارِدُ

ومنها:

عَزيزٌ عَلَيهِ أن يَجوروا عَنِ الهُدى حَريصٌ عَلى أن يَستَقيموا وَيَهتَدوا

ومنها:

سِوى مُلكُ رَبّي ذي الجَلالِ فَإنَّهُ لَهُ المُلكُ يَقضي ما يَشاءُ وَيَقدِرُ

ومنها:

وأوصَدَ سَدّاً مِن حَديدٍ أذابَهُ وَمِن عَينِ قِطرٍ مُفرَغاً لَيسَ يَظهَرُ

رَمى فيهِ يَأجوجاً وَمَأجوجَ عَنوَةً إلى يَومِ يُدعى لِلحِسابِ وَيُنشَرُ

12) الجوهري - الصحاح - مادة: سرق.

13) ابن منظور - لسان العرب - مادة: سرق.

14) د. عبده عبدالعزيز قلقلية - النقد الأدبي في المغرب العربي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مصر - 1988م - ص 380.

15) د. مصطفي السعدني - التناص الشعري : قراءة أخرى لقضية السرقات - الناشر المؤلف نفسه - الإسكندرية - مصر - 1991م - ص 53.

16) عبدالقادر الجرجاني - أسرار البلاغة - مطبعة وزارة المعارف - استانبول - بدون تاريخ - ص 241.

17) المصدر السابق - ص 313.

18) المصدر السابق - ص 313 و314.

19) ابو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري - الصناعتين - عيسى الحلبي وشركاه - القاهرة - مصر - بدون تاريخ - ص 202.

20) راجع: المصدر السابق - ص 202 وما بعدها، ص 235 وما بعدها.

21) ابو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي - العمدة في محاسن الشعر وأدبه - الجزء الأول - الطبعة الثالثة - المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة - مصر - 1960م - ص 280.

22) المصدر السابق - ص 281.

والبيتان المشار إليهما، هما:

قول امرئ القيس:

وقوفًا بها صحبي على مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتحمل

وقول طرفة ابن العبد:

وقوفًا بها صحبي على مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجلد

راجع: تعليق ابن رشيق على البيتين، المصدر نفسه، ص 289.

23) المصدر السابق - ص 281.

24) د. عبده عبد العزيز قلقلية - النقد الأدبي في المغرب العربي - مصدر سابق - ص 200 و201.

25) المصدر السابق - ص 201.

26) جلال الدين القزويني - الإيضاح في علوم اللغة - محمد علي صبيح وأولاده - القاهرة - مصر - بدون تاريخ - ص 283.

27) المصدر السابق - ص 284.

28) المصدر السابق - ص 290.

29) المصدر السابق - ص 291.

30) المصدر السابق - ص 291.

31) د. مصطفي السعدني - التناص الشعري - مصدر سابق - ص 7.

32) د. مصطفي بيومي - دوائر الاختلاف : قراءات التراث النقدي - دار فرحة للنشر والتوزيع - القاهرة - مصر - بدون تاريخ - ص 12.

33) فاروق خورشيد - الموروث الشعبي - الطبعة الأولى - دار الشروق - القاهرة - 1992م - ص 12.

34) د. أحمد مرسي - الأدب الشعبي وفنونه - وزارة الثقافة - الثقافة الجماهيرية - مكتبة الشباب - العدد 5- القاهرة - مصر - بدون تاريخ - ص 14.

35) انظر: رأي الدكتور زكي نجيب محمود في ندوة "موقفنا من التراث" - مجلة فصول - عدد أكتوبر - القاهرة - مصر - 1980م - ص، 32-35، نقلاً عن : د. مراد عبدالرحمن مبروك - العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر: دراسة نقدية (1914 - 1986) - دار المعارف - مصر - 1991م - ص 16.

36) عبدالله أبو هيف - التنمية الثقافية للطفل العربي - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - سوريا - 2001م - ص 82.

37) أبو حيان التوحيدي - الإمتاع والمؤانسة - الجزء الأول - المكتبة العصرية - بيروت - لبنان - بدون تاريخ - ص 145.

38) أبو حيان التوحيدي - الإمتاع والمؤانسة - الجزء الثاني - المكتبة العصرية - بيروت - لبنان - بدون تاريخ - ص 134.

39) أبو هلال العسكري - معجم الفروق اللغوية - مادة حرف الألف.

40) أبو هلال العسكري - معجم الفروق اللغوية - مادة حرف الألف.

41) ابن منظور - لسان العرب - مادة : لهم.

42) الجوهري - الصحاح - مادة : لهم.

43) الزمخشري - أساس البلاغة - مادة : لهم.

44) الخليل بن أحمد الفرهيدي - العين - مادة: لهم.

45) الأزهري - تهذيب اللغة - مادة : لهم.

46) من حديث أمل دنقل في مجلة (التضامن) نشر عام 1983م، نقلاً عن: خالد الكركي - الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث - دار الجيل - بيروت - لبنان - 1989م - ص 9.

47) عبدالله أبو هيف - التنمية الثقافية للطفل العربي - مصدر سابق - ص 82.

48) السابق - ص 82.

49) االسابق - ص 83.

50) السابق - ص 83.

51) االسابق - ص 83.

52) السابق - ص 83.

53) السابق - ص 83.

54) السابق - ص 84.

55) السابق - ص 84.

56) السابق - ص 84.

57) السابق - ص 84 و85.

58) د. مراد عبدالرحمن مبروك - العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر - مصدر سابق - ص 309.

59) المصدر السابق - ص 23.

60) راجع؛ المصدر السابق - ص 23.

61) راجع؛ المصدر السابق - ص 23.

62) المصدر السابق - ص 24.

63) المصدر السابق - ص 24.

64) د. علي عشري زايد - استدعاء الشخصيات التراثية: في الشعر العربي المعاصر - دار الفكر العربي - القاهرة - مصر - 1997م - ص 20.

65) المصدر السابق - ص 27.

66) راجع ؛ المصدر السابق - ص 34 وما بعدها.

67) المصدر السابق - ص 42.

68) المصدر السابق - ص 43.

69) راجع ؛ المصدر السابق - ص 73 :186.

70) المصدر السابق - ص 190.

71) راجع : المصدر السابق - ص 203.

72) راجع : المصدر السابق - ص 209 :218.

73) هي :

1. توظيف الشخصية عنصرًا في صورة جزئية.
2. توظيف الشخصية معادلاً تراثيًا لبعد من أبعاد التجربة.
3. توظيف الشخصية محورًا للقصيدة.
4. توظيف الشخصية عنواناً على مرحلة.
5. توظيف الشخصية محوراً لعمل مسرحي.

راجع: المصدر السابق - ص 219.

74) راجع: المصدر السابق - ص 194 :202.

75) يعين الدكتور علي عشري زايد ما يقصده باستعمال مصطلح الاقتباس، بقوله: «ونعني بهذا الاقتباس الذي يكون مقصودًا به استدعاء شخصية صاحبه ولا يكون مقصودًا لذاته»..

المصدر السابق - ص 196.

76) والتي يحددها بالتالي:

1. غربة الشخصية المستدعاة عن وعي المتلقي.

2. الغموض.

3. تكديس الشخصيات في القصيدة.

4. طغيان الملامح المعاصرة.

5. طغيان الملامح التراثية.

6. التأويل الخاطئ لبعض الشخصيات.

7. النمطية.

المصدر السابق - ص 279 :296.

77) محمد مشبال - سمة التضمين التهكمي في رسالة التربيع والتدوير - مجلة فصول - المجلد الثالث عشر - العدد الثالث - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مصر - خريف 1994م - ص 66.

78) حاتم الصكر - ترويض النص: دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر: إجراءات .. ومنهجيات - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مصر - 2007م - ص 184.

79) المصدر السابق - ص 184.

80) جان إيف تادييه - النقد الأدبي في القرن العشرين - ترجمة: د. قاسم المقداد - الطبعة الأولى - منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق - سوريا - 1993م - ص318، نقلاً عن: نهلة فيصل الأحمد - التفاعل النصي - ص 121.

81) بيير مارك دوبيازي - نظرية التناصية - ترجمة : الرحوتي عبدالرحيم - مجلة علامات - الجزء 21- مجلد 6 - جدة - المملكة العربية السعودية - سبتمبر 1996م - ص 314.

82) جيرار جينيت - مدخل لجامع النص - ترجمة : عبدالرحمن أيوب - الطبعة الثانية - دار توبقال - المغرب - 1986م - ص 90.

83) د. نضال الصالح - النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - سوريا - 2001م - ص 213.

84) راجع: نهلة فيصل الأحمد - التفاعل النصي - مصدر سابق - ص 176.

85) مجموعة كتاب - نظرية الأجناس الأدبية - ترجمة: عبدالعزيز شبيل - كتاب النادي الثقافي بجدة 99- الطبعة الأولي - النادي الثقافي بجدة - المملكة العربية السعودية - 1994/11/4م - ص 146.

86) المصدر السابق - ص 148.

87) نهلة فيصل الأحمد - التفاعل النصي - مصدر سابق - ص 163.

88) المصدر السابق - ص 177.

89) المصدر السابق - ص 284.

90) المصدر السابق - ص 176.

91) المصدر السابق - ص 272و273.

وما تذهب إليه نهلة فيصل الأحمد، لا يمكن إلا تسميته بالخلط البين بين المصطلحات، للأسباب التالية:

1 - أن البادئة Inter في مصطلح كريستيفا (Intertextuality) تختلف من حيث كونها دالة لغوية عن البادئة Trans في مصطلح جيرار جينيت (Transtextuality)، والتي هي بدورها دالة لغوية أخرى.

2 - مفهوم المصطلحين متباين على الرغم مما قد يبدوان عليه من تشابه ملبس ؛ فمفهوم مصطلح كريستيفا (Intertextuality)، يعني «التفاعل النصي داخل النص الواحد»، مما يشي بعلاقة تاريخية وأخرى اندماجية.

راجع: جان إيف تادييه - النقد الأدبي في القرن العشرين - مصدر سابق - ص 314.

أما مفهوم مصطلح جيرار جينيت (Transtextuality): فيعني «كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى».

راجع : جيرار جينيت - مدخل لجامع النص - مصدر سابق - ص . 90

مما يجعل مصطلح جيرار جينيت أكثر اتساعاً من مصطلح كريستيفا .

3 - تاريخ تدشين مصطلح كريستيفا سابق على تاريخ تدشين جينيت للمصطلح (كريستيفا 1966، جينيت 1982)، مما يشي بمعرفة جينيت لمصطلح كريستيفا ، وأنه أراد بمصطلحه مصطلحاً مغايراً - كدال - في دلالته لمصطلح كريستيفا .

4 - أن مصطلح كريستيفا (Intertextuality) قد حل محل مفهوم التذاوت (الذاتية المتبادلة) (Intersubjectivity)، وأن لهذا المصطلح أبعاده الخاصة بإنتاجية النصوص ومقروئيتها .

راجع: د. عمر عبدالواحد - دوائر التناص: معارضات البارودي للمتنبي.. دراسة في التفاعل النصي - الطبعة الأولى - دار الهدى للنشر والتوزيع - المنيا - مصر - 2003م - ص 13.

5 - أن جينيت يعرف مصطلح التناص (Intertextuality) بأنه «علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص» بمعنى، عن طريق الاستحضار (Eidetiqumet).

راجع: د. عمر عبدالواحد - التعلق النصي: مقامات الحريري نموذجًا - الطبعة الأولى - دار الهدى للنشر والتوزيع - المنيا - مصر - 2003م - ص 66.

92) راجع: نهلة فيصل الأحمد - التفاعل النصي - مصدر سابق - ص 273 و274.

93) المصدر السابق - ص 277.

94) المصدر السابق - ص 278.

95) المصدر السابق - ص 279.

96) تقع نهلة فيصل الأحمد في الخطأ الاصطلاحي نفسه الذي سبقها إليه الدكتور أحمد مجاهد، إذ اعتمد في دراسته المعنونة بـ «أشكال التناص الشعري» (1998) على جعل الاستدعاء شكلاً من أشكال التناص، وخص منها بدراسته استدعاء الشخصية التراثية، دون أن يعتني بتقديم أي مجهود نظري، قبل أن يشرع في عمله الإجرائي النقدي، وكأنه يتحدث عن معلوم من النقد بالضرورة.

راجع: أحمد مجاهد - أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - مصر - 1998م - ص 83 وما بعدها، ص87 : 89 ص 99 وما بعدها، ص 353 : 355.

97) راجع: نهلة فيصل الأحمد - التفاعل النصي - مصدر سابق - ص 291 : 296.

98) راجع: قائمة المصطلحات عبر الجدول، المصدر السابق - ص 256 : 258.

99) تخلط نهلة فيصل الأحمد هنا بين أمرين، هما:

1 - تصنف الاستدعاء على أنه آلية تحت تحتية ، فهي تجعله تحت ما أسمته بآلية «المصطلحات العربية النقدية القديمة» التي تأتي تحت الآليتين الكبيرتين اللتين تندرج تحتهما باقي الآليات الفرعية. وفي الوقت ذاته جعلت من الاستدعاء آلية كبرى تندرج تحتها آليات فرعية تندرج تحتها آليات صغرى - كما تم بيانه في المتن . فكيف يمكن تفسير هذا الخلط / الخلل التصنيفي للآليات.

2 - تساوي ما بين الاستلهام والاستدعاء والاستحضار والتوظيف، أو كما تقول هي: «ولا نجد فيه اختلافًا ذا بال، وهي مستخدمة في جل الأبحاث، ويمكن أن تنطوي تحت التناصية».

راجع: نهلة فيصل الأحمد - التفاعل النصي - مصدر سابق - ص 258.

100) راجع: د. مراد عبدالرحمن مبروك - العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر - مصدر سابق - ص 309.

101) د. جابر عصفور - نظريات معاصرة - مكتبة الأسرة 1998م - القاهرة - مصر - 1998م - ص 16.

102) عبدالقادر الجرجاني - أسرار البلاغة - مصدر سابق - ص 241.

103) د. عبده عبدالعزيز قلقلية - النقد الأدبي في المغرب العربي - مصدر سابق - ص 200 و201.

104) المصدر السابق - ص 201.

105) عبدالله أبو هيف - التنمية الثقافية للطفل العربي - مصدر سابق - ص 84.

106) جلال الدين القزويني - الإيضاح في علوم اللغة - مصدر سابق - ص 283.

* * *

استراتيجية التجانس وتفعيلها لشعرية الخطاب

زروقــي عبدالقــادر

الصورة الفنية لا يمكنها أن تحقق شعرية الخطاب بمفردها، حتى وإن اعتبرت آلية شعرية قمينة بإحداث ما يمكنه أن يضفي الأدبية على النص، لذلك يُشترط في تلك الصورة أن تتواءم مع الوحدة الكلية للنص، حيث ينبغي أن تشذ عن الإطار العام للمعنى من خلال ما تمثله من تشتت، أو من إرباك، سواء لدى المبدع أو لدى المتلقي. مما جعل «رومان جاكبسون» يشترط آليات أسلوبية كفيلة بتحقيق الأدبية في النص «دون أن تكون بالضرورة بارزة ودون أن تسترعي انتباهنا على غرار ما يفعل ملصق إعلاني»[1] كما أن تودوروف لا يرى من الصورة الشعرية غير تلك الوسيلة الكفيلة بمضاعفة التأثر، وإنها إحدى الطرق المعتمدة لخلق أقوى تأثر ممكن[2]. وبهذا الفهم لا تعتبر الصورة «العنصر المكون للأدب؛ لأنها في ذاتها ليست سوى أداة لخلق أقوى انطباع ممكن؛ فهي واحدة من أدوات شعرية كثيرة»[3].

النقد العربي ومفهوم المشاكلة

ينتهي النقد العربي إلى التصور الذي ذهب إليه الأستاذ طه أحمد إبراهيم

في اعتبار أن «الشعر صناعة ككل الصناعات يحتاج إلى مرانة وإعداد (...) لابد في الشعر من الإعداد والأناة، يطول أو يقصر (...) ولابد للشاعر من أن يقبع، ويستجمع خاطره حتى يقول الشعر الجيد»[4] فتكون الغاية المرجوة من الشاعر أن ينبع شعره من طبعه وملكته موغلاً في الإفصاح عن أحاسيسه وخواطره بكل عفوية، وألاّ يجهد نفسه بما يطالبها به أو يستخرجه منها عنوة بكل قهر وعنف.

لذلك لا تربط أدبية النص الشعرية بتلك التحولات الصياغية بمفردها كذلك، ولكن ينضاف إلى تلك التحولات ما يشكله النص الأدبي من التضافر بين اللغة والموسيقى والأخيلة والعواطف التي تنصهر فيها ذات الشاعر، فينتج عن ذلك التلاحم الجدّة والخروج عن الراكد المبتذل. ويصبح تلقي النص هو الذي يفرض على القارئ أن يعايش هذا النص ويتفاعل معه، من خلال عملية التواصل، وهو إذ ذاك متحرر من فكرة الدلالة الثابتة للظواهر اللغوية، فلا يمكن «إدراك لغة الشاعر وفاعليتها تبعاً لتصورات لغوية عامة، لا تضع في اعتبارها فاعلية التجربة الشعرية وخصوصيتها وفرديتها»[5]. لذلك يعتبر الفن تركيباً للعاطفة والصورة معاً «أو بعبارة أخرى أن الصور هي وليدة العاطفة، وأن العاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة»[6]. أو كما قال الدكتور مصطفى السعدني: «ليس كل عدول مولداً لطاقة إيحائية، وليس كل بناء لغوي شذ فيه عنصر غير متوقع أسلوباً أدبياً، إذ يتحدد الأسلوب باعتباره عدولاً بوجود الأصل أو التشبيه به، اقتراناً بشحنة عاطفة ومعنوية»[7]. فتحقيق النص لأدبية مقبولة مرهون بتوافقه مع جوهر صاحبه، كون الأول ينشأ عن تلك الانفعالات التي تدفع الثاني أثناء عملية الكتابة ليكون النص نصاً أدبياً، وهي بذلك، أي الانفعالات، الحجر الأساس في بناء النص الأدبي، فعلى كل مبدع أن يحسن استغلالها في قوة بنائه وتماسكه؛ لأنه لا يعكس مستوى عال من الإبداع حينما يشحذ لنا الصور، فيسمح لتلك الصور الجزئية أن تتشكل في أرض الانفعال الذي أنبتته التجربة، وبدراسة هذه الصورة نتمكن من اكتشاف

نفسية الشاعر وقدرته على المجانسة بين صوره أو أخيلته وحالته إبان عملية الإبداع.

فرضية الإبداع رهن الانفعال النفسي:

مؤشرات اللغة المؤدية لوظيفتها الحقيقة بكل فنية، وفي أرقى الجمال الأسلوبي، توفيقها بين مقولاتها النحوية والحالات النفسية التي تعتري صاحبها، لذلك يؤكد (دماسو ألونسو) على «أن كل خاصية لغوية في الأسلوب تطابق خاصية نفسية»[8]. وكانت عند رولان بارت «العاطفة أساس كل أدب»[5] وهو ما عبر عنه محمد عبدالمطلب حين اعتبر أن اللغة «ليست مجموعة من القوانين المطلقة، خصوصاً عند تحولها من الإيصالية الخالصة إلى الأدبية الخالصة، وإنما هي مجموعة من الاختيارات الحرة، يتحرك من خلالها وبها المبدع، بحيث يكون اختياره موافقاً لتجربته، ومساعداً في الكشف عنها بالنظر في بعديها: البعد الأول يتمثل في توجه الذهن إلى الواقع، والآخر يتمثل في رد الواقع إلى الذهن»[10]. بذلك يرتبط تحقيق الأدبية في أي خطاب بمدى امتصاصه – في خفاء – عاطفة صاحبه، ليكون التوافق بين الملفوظ الأدبي، وبين الداخل الانفعالي لدى المبدع، فتغدو مؤثرة في متلقيه، وهو ما يدعو إليه المتنبي قديماً حين قال[11]:

إنّما تُنْجِحُ المَقالَةُ في المَرْ ءِ إذَا وَافَقَتْ هَوًى في الفُؤَادِ

إن الفضاء الحسي الوجداني هو أحد الفضاءات التي تؤدي إلى إحداث التفاعل بين أطراف الخطاب. وما تسمية الشاعر بالشاعر إلا «لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره. وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا، فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإنْ أتى بكلام موزون مقفى»[12]، فلم يكن الشعر مجرد ألفاظ موزونة ومقفاة أو أقوال تدل على معنى، وإنما هو الشعور، أي هو انفعالات وأحاسيس، وكان هذا الشعور نفسه هو محل الإنسانية عند أبي حيان التوحيدي، فالإنسان إنسان

بالنفس وليس إنساناً بالروح، فللحمار روح وليس له نفس، ولو كان الإنسان بالروح لم يكن بينه وبين الحمار فرق، وليس كل ذي روح ذا نفس[23]. فما يتميز به الشاعر هو الإحساس المرهف الذي يفوق فيه غيره، وهو ما جعل ابن رشيق يرجع تسمية الشاعر إلى هذا الإحساس والشعور، «لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره»[14]. وقد سمي الشاعر شاعراً لفطنته بما لم يفطن به غيره، ولذلك رُدَّ الشعر إلى «الفطنة، ومعنى قولهم: ليت شعري، أي ليت فطنتي»[15].

فالشاعر المبدع هو الذي يرى ما لا يراه ويكتشف ما لا يستطيع أحد اكتشافه، وإنْ لم يحقق من خلال عاطفته تلك التجربة الشعورية بنوع من الجدة، يكون قد نقل صورة طبق الأصل لسابقاتها، لذلك لا يكون الشاعر شاعراً «إلا بشرط أولي: يرى ما لا يراه غيره»[16]. فإنْ هو لم يُحدث التأثير الذي لا يستحق الشاعر إلا به صفة الشاعرية، ولا تلحقه إلا من قبيل المجاز لا غير. فينبغي عليه وهو يحقق تجربته أن «يعالج في نفسه، ما يلامس مشاعره من قلق وضيق، ويظل كذلك حتى يطمئن، بينه وبين نفسه للتجربة، وهي المطابقة التي تستحدث وحدها الخصوصية المميِّزة لكل تجربة»[17]. مما يفرض علينا أن نقف على الدوافع النفسية الكامنة في باطن المبدع، من خلال تلك المعرفة لخصائص لغته، ولقيم لغته التعبيرية أو العكس بالعكس؛ لأن العواطف والأحاسيس والانفعالات هي «الأشكال النوعية التي يعقِل بها كل مضمون ويعيد إنتاجه»[18]. وتصير مخيلة الشاعر هي الكاشفة عن نفسه من خلال عمله الأدبي الذي يمثل تعبيره عن تجربته الشعورية في شكل إيحائي، أي أن القصيدة تعبير عن عواطف الشاعر وأحاسيسه ومشاعره، وبهذا تتم القدرة على الربط بين الداخل والخارج والخاص والعام من خلال تجربة الشاعر.

أدبية النص بين صدق التجربة وسعة الخيال:

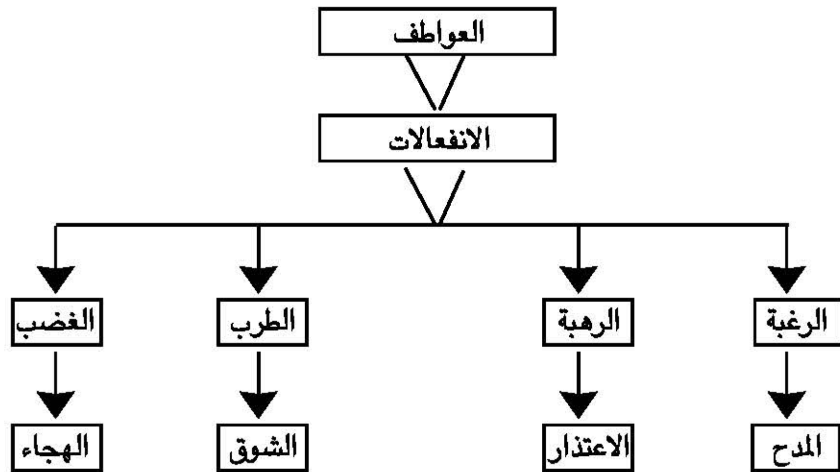
النقد العربي القديم لم يَحِدْ عن الرؤية الحداثية للإبداع كونه ربط الإبداع بالأحوال النفسية وجعله غير تام ما لم ينبع عن شعور، كما أنه ذهب إلى

المزاوجة بينه وبين الأغراض الشعرية، فكل شعور يولِّد قصيداً في غرض من أغراض الشعر. بل كانت هذه الأحوال من منظور النقد العربي بمثابة القواعد التي تقوم عليها الأغراض، فقد قالوا: «قواعد الشعر أربع: الرغبة، والرهبة، والطرب، والغضب: فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع»[19]. كما أن الشاعر العربي أدرك ذلك هو أيضاً، سأل عبدالملك بن مروان أرطأة بن سُهَيَّة: «أتقول الشعر اليوم؟ فقال: والله ما أطرب، ولا أغضب، ولا أشرب، ولا أرغب، وإنما يجيء الشعر عند إحداهن»[20]. غير أنه بدا نوع من الاختلاف بين النقاد في هذا التقسيم. فقدامة وأبو هلال العسكري جعلا الباعث العاطفي الوجداني النفسي لقول الشعر ينبني على ستة أغراض وهي المديح والهجاء والنسيب والمراثي والوصف، ويختلفان بين التشبيه والفخر[21]. بينما جعلها الرماني خمسة أغراض: «النسيب، والمديح، والهجاء، والفخر، والوصف»[22] في حين ذهب حازم القرطاجني إلى أن «الارتياح للأمر السار إذا كان صادراً عن قاصد لذلك أرضى فحرّك إلى المدح. والارتماض للأمر الضار إذا كان صادراً عن قاصد لذلك أغضب فحرّك إلى الذم. وتُحرِّك الأمور غير المقصود أيضاً، من جهة ما تناسب النفس وتسرها، ومن جهة ما تنافرها وتضرها، إلى نزاع إليها أو نزوع عنها وحمد وذم أيضاً. وإذا كان الارتياح لسارٍّ مستقبل فهو رجاء. وإذا كان الارتماض لضار مستقبل كانت تلك رهبة. وإذا كان الارتماض لانقطاع أمل في شيء كان يؤمّل، فإنْ نُحِيَ في ذلك منحى التصبّر والتجمّل سمي تأسياً أو تسلياً، وإنْ نُحِيَ به منحى الجزع والاكتراث سمي تأسفاً أو تندماً»[23].

وهكذا يكون الارتباط عضوياً بين الطرفين – العاطفة والفكرة – فمع كل شعور يولد غرض شعري مخصص ومتعلق بذلك الشعور. فكان كل شاعر عالماً خاصاً في إعرابه عن تجربته ضمن العالم العام الذي يمثل الإبداع الأدبي. ليسعى الشاعر عندئذ من خلال معاناته – في إطار ما يقوم به من تجسيد لعملية

الإبداع - إلى جعل نصه يحظى ببعد فني يحقق جمالية، ويصبح أثراً من خلال توفيره لأسباب الإثارة والدهشة والإرباك لدى القارئ؛ فإن حقق ذلك بلغ نصه نصيباً من الأدبية وكان حقاً «صورة من صور التعبير الانفعالي عن انعكاس الحياة على النفس البشرية»[24]. إلا أننا لا نعتقد أن الشعر نقل حرفي للواقع، وإنما هو تعبير يتجاوز هذا الواقع؛ لأنه يعتمد على التجربة الفنية، وعلى وجدان الشاعر، وقدرته على نقل تجربته إلى المتلقي، مضافاً إليه التحامه بالواقع.

هكذا كان مرد أغراض الشعر إلى العاطفة، أي إلى الباعث النفسي والشعوري، مما جعل - نتيجة اقتران الأغراض الشعرية بالحالات الشعورية - بعض الشعراء يتربعون على كرسي الريادة ويحوزون قصب السبق فيما تناسب وحالاتهم النفسية من أغراض شعرية، فأصبح لا منازع لهم فيها، وتميز كل شاعر بميزة متصلة بمزاجه حتى قيل: «كفاك من الشعراء أربعة «زهير» إذا رغب، و«النابغة» إذا رهب، و«الأعشى» إذا طرب، و«عنترة» إذا كلب، وزاد قوم «وجرير إذا غضب» وقيل لـ «كُثَيِّر» أو لـ «نصيب»: من أشهر العرب؟ فقال: «امرؤ القيس» إذا ركب، و«زهير» إذا رغب، و«النابغة» إذا رهب، و«الأعشى» إذا شرب»[25]. وعليه يمكننا أن نتصور الخطاطة التالية:



فالفنون الأدبية والأغراض الشعرية تكون نتيجة استقراء هذه الخطاطة ردْفاً للعواطف، وتصير بواعث الشعر متوقفة على تلك الانفعالات التي تؤسس للتجربة الشعرية الحقة، دون أن نقصد بها الفعلية أو الواقعية، هي التي توحد بين الذات والموضوع. وتُخرجهما في نص أدبي يمتلك كل مقومات النجاح، سواء على مستوى مبدعه أو متلقيه، ليتجسد الطرح القاضي بأن الشعر قائم على الشعور والإحساس، وعلى ردّه إلى الجانب النفسي، لا إلى شكل الكلام وطريقة نظمه فحسب، بشكل واضح؛ لأن الشعر في جوهره شيء يختلج في الصدر فينطق به اللسان.

هذا ما جعل ابن رشيق، حينما قدّم حدود الشعر، أن يضيف لها مصطلح «النية»[26]، ليُقر بما لهذا الحد من أهمية في بناء النص الأدبي في شكله التصوري، كونه ينبني على معاناة وتجربة صاحبه. كما أن هذه الإضافة تُثبت وعي ابن رشيق المؤدي إلى أن الشعر ليس مجرد كلام موزون وقافية ومجاز، وإنما هو – إضافة إلى ما سبق – روح شعرية وعواطف، وانفعالات وإيحاءات. وبذلك فهو يدرك تمام الإدراك صلة الإبداع الشعري أو الأدبي بصورة أعم بالنفس الإنسانية وخوالجها «لذلك فإن الخطاب لا يكون دائماً بنفس الصيغة وإنما يتغير من ناحية دواله ومن ناحية مدلولاته بحسب المواضيع والأحوال وشخصية المتلقي وكل ذلك رغبة في أن يحدث الخطاب أكثر ما يمكنه من تأثير على المتلقي؛ لأنها وسيلة الشاعر لبلوغ أهدافه عنده»[27]. وهو ما جعل النقد الحديث يعتبر «طريقة الشعر (إن لم تكن غرضه الرئيسي) هي توصيل العاطفة إلى القارئ»[28]. هي الفكرة ذاتها التي دفعت بابن رشيق أن يحكم بأدبية نص جليلة[29] الذي ترثي فيه زوجها كُلَيباً، حين قتله أخوها جسّاس:

يَا ابْنَةَ الأَقْوَامِ إِنْ لُمْتِ فَلاَ   تَعْجَلِي بِاللَّوْمِ حَتَّى تَسْأَلِي
فَإِذَا أَنْتِ تَبَيَّنْتِ الَّتِي   عِنْدَهَا اللَّوْمُ فَلُومِي واعْذُلِي

إلى أن تقول:

لَيْتَهُ كَانَ نَعِي فَاحْتَلَبُوا   دِرْدَرًا مِنْهُ دمى مِنْ أَكْحَلِي

لكون جليلة قدمت موضوعاً جديراً بالتقديم، إضافة إلى ما أحدثه بناؤه على مستوى النفس، فكانت حدة العاطفة في مثل هذه الأبيات الساخنة لا تترك منفسحاً لصنيع، فالنفس تسيل على سجيتها، والألفاظ في سباق مع المعاني إلى الأذهان، فحصل جراء ذلك أن «أشجى لفظها، وأظهر الفجيعة فيه!! وكيف يثير كوامن الأشجان، ويقدح شرر النيران»(30). ويبدو أن أساس هذا الحكم النقدي مطابقاً لما أورده إحسان عباس فيما كان يؤمن به كروتشه وتلامذته «كلما كانت العاطفة أقوى من فرديتها، كان التلقي أقوى»(31). فالأدبية تسعى دائماً إلى تحقيق المصالحة بين داخل الأديب وخارجه. من خلال ما يكنه صاحبه من أحاسيس ومشاعر، وبين ما يتلفظه، ويُلقي به خارجاً حتى يعكس ذلك المكنون، وتكون الأسباب الداعية إلى فشل المبدع في أن يسمو بإبداعه إلى ملامسته الأدبية الحقة هو حينما يقع تنافر بين هذا الملفوظ وتلك العاطفة، وهو ما يؤكده قول «عبدالله بن أبي عيينة بن المهلّب بن أبي صفرة»(23):

غَرَائِرُ الشِّعْرِ تُبْدِي عَنْ جَوَاهِرِهَا   بِالقَصْدِ تَبْتَدِرُ القِرْطَاسَ وَالهَدَفَا

إِذَا اللِّسَانُ تَلَكَّا أَنْ يَقُومَ بِمَا   فِي القَلْبِ مِنْهُ تَلَكَّا القَلْبُ أَوْ رَجَفَا

القصيدة هي الصدى المباشر لعاطفة الشاعر وأكثرها إحداثاً للتأثير في القارئ وأقواها انفعالاً عند الشاعر بما توفر فيها من جدة وسبق، وهو ما أشار إليه «الجاحظ» حين تحدث عن دور العاطفة بقوله: «قال الباهلي: قيل لأعرابي: ما بال المراثي أجوَد أشعاركم؟ قال: لأنّا نقول وأكبادُنا تحترق»(33). كما كان اعتراف جرير على نفسه بذلك في قوله: «ما عشقت قط، ولو عشقت لنسبت نسيباً تسمعه العجوز فتبكي على ما فاتها من شبابها»(34) لذلك ارتأى النقاد أنّ ما كان يعقد بين شعر جرير وبين قلوب الناس، أكثر مما كان يعقد بين شعر منافسيه وقلوبهم؛ لأن شعبيته في قسط كبير منها راجعة إلى أن جريراً كان

يذهب في شعره مذهباً عاطفياً. مما جعل أعلام النقد الحديث يُقرون بالسبق للنقد العربي القديم لما يراه من أن أحاسيس الأديب ومشاعره هي أهم عناصر التجربة الأدبية، فبدون هذه الأحاسيس التي تمثل جهازي البث والاستقبال في آنٍ واحد لكل ما تنبَّه إليه الحياة، يكون الأديب فقيراً، ومن ثَمَّ يستعين بالآخرين، ولا يعتمد على نفسه، فيصبح مقلداً مكرراً، ولا يكون مبتكراً مجدداً[35]، كما يجد المتلقي نفسه بعيداً عن التأثر بهذا النص الذي لم يتمكن من الوصول إلى أعماق نفسه فيحركها، نظراً لفقر صاحبه إلى الصدق.

فالنقد الأدبي يدرك الصدق على عكس الدلالة السطحية للفظة الواردة في بيت حسان بن ثابت رضي الله عنه[36]:

وَإِنَّ اشْعَرَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ   وَالشِّعْرُ يَكْفِي عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهْ

فالصدق الفني لا يناقض الكذب الأخلاقي، بل هو صدق الإبداع لما يعكسه من دواخل النفس ورجّات الذهن. وقد فصل «البحتري» بلسان الشاعر في الموقف مهاجماً من أخضع الشعر لحدود المنطق ومدعياً الكذب، محبباً إياه في الشعر من خلال قوله[37]:

كَلَّفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ   وَالشِّعْرُ يَكْفِي عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهْ

إلاَّ أنَّ ابن رشيق لا يكفي بمثل هذا القول، ويستشهد بقول أحد المتقدمين لـمّا سئل عن الشعراء فقال: «ما ظنّك بقوم الاقتصاد محمود إلا منهم، والكذب مذموم إلا فيهم»[38]. ليكون هذا الموقف من ابن رشيق أو «قدامة بن جعفر» أو «حازم القرطاجني» الذي كان أكثر إيضاحاً؛ لأنه فصل الشعر عن القيمة الأخلاقية، ولم يشترط صدق الخبر، انطلاقاً من مقولة الخليل بن أحمد، إذ يقول: إنّ «الشعراء أمراء الكلام يُصرّفونه أنّى شاءوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومدِّ المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلَّت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد، ويبعدون القريب

ويُحتج بهم ولا يُحتج عليهم، ويصورن الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل»[39] فهو يرى أن الشعر يستمد قيمته في الصورة الفنية التي يُنشئها، والتي لا يشترط فيها مطابقة الواقع.

وقد أتى النقد الحديث ليُقر هذه الحقيقة، فيرى أن الصدق هنا «محتاج لإشارات مزيفة، وبوضوح، ليمكِّنه أن يدوم وأن يُستهلك»[40]. فيكون المبدع بين صدق الواقع وافتعال الخيال، أي بين اليقين والاضطراب المعنوي الناشئ عن الإبداع الفني. إذ لا مفر من المشاركة الشعورية، التي تكفل سبل نجاح الشعر؛ لأنه يكون نابعاً عن طبيعة انفعالية دون الاشتراط التاريخي في ذلك للصدق الحقيقي الذي يفرض على الشاعر بالضرورة أن يكون قد عايش التجربة عياناً، وإنما الاشتراط يكمن في مدى تحقيق الصدق الفني للتجربة بما تُحدثه من تأثير. فالشعر «هو في جميع الأحوال كذب، والشاعر الذي لا يُقدِم على الكذب بدون تردد بدءاً من الكلمة الأولى لا قيمة له»[41]. كما سار النقد العربي المعاصر في نفس الركاب فعَدّ «مجال الشعر هو الكذب، واللامعقول، أو هو مجال الحساسية والمتعة الشعرية، بعبارة ثانية، نقضٌ، أو عنصر سلبي في مقاربة أشياء العالم وأسراره. والشعر، في أحسن ما يوصف به، لعب ومحاكاة وتخييل»[42].

فليس من اللازم ولا من الضروري أن تكون التجربة الشعرية تجربة شخصية ذاتية واقعية كما قال ريفاتير: «سواء كان الانفعال صورياً أم حقيقياً، فإنه يكون في هذه الحالة نسقاً؛ لأن تعبيره البسيط الدال بشكل خاص يُنقَل إلى تمثيل رمزي. والكتابة مع ذلك لا تُعطي إلا وسائل قليلة لتمثيل العناصر التعبيرية»[43]. ويكون الأديب العاجز عندئذ ذلك الذي يقتصر في أدبه على إطلاق مشاعره وحدها دون ترويض أو تكييف، أما الأديب الناجح فهو الذي يستطيع أن يخلق بقوة خياله الجو الشعري الذي يريده.

إن النص الأدبي لا يقاس بالصحة والصدق الواقعيين أو الخطأ والكذب. فهل هناك فرق بين الصحة والخطأ في الإبداع؟. فعن أي صدق نتحدث إذاً؟ إنه

تلك الانفعالات المتغيرة؟، أم لحظات الإنتاج والإنشاء؟. إن كل ذلك يقصد به الصدق، فهو صدق في «التعبير» عن القصيدة.

هذا الصدق الذي يعتقد فيه جاكبسون أنه يمثل المحك؛ لأن الجملة لا تكون ذات معنى إلا إذا استطعنا إخضاعها لاختبار الصدق[44]. حتى يحقق الملفوظ الشعري أدبية مقبولة ينبغي أن يتوافق ذلك الشعر مع جوهر صاحبه، مما يجعل المبدع مطالباً بأن يتفاعل مع جوهر الخطاب، انطلاقاً من عالمه الداخلي، لا بالتأثير السطحي الخارجي وما قد يثيره من انفعالات عابرة، وعندئذ ترتبط ماهية الأدبية بما يحدثه هذا الخطاب الأدبي من تفاعل من جهة النفس بسبب الإطراب والمرح والأريحية بما «يملأ القلب والفهم، ويفرح الخاطر، وتسري بشاشته، في العروق»[45].

فلا مناص للمبدع أن يصهر أغوار نفسه التي أنتجت نصه فيه، إذ «لابد من وصل ما يحمله النص من قيمة فنية بما يتطلبه المجتمع الذي ينشأ فيه ذلك النص. إن المبدع ينشئ النص الأدبي وهو واعٍ بهذا التفاعل، لذا يحاول دائماً أن يكون الالتحام قوياً»[46]. ولا يكون بمقدور المبدِع أن يكتب دون أن يجسد موقفاً انفعالياً بحكم أن «الكاتب من إذا أراد التكلم أصغى مباشرة إلى كلامه، هكذا يتكون كلام مُتَلَقَّى، على الرغم من كونه كلاماً مبتدعاً»[47].

المعاناة الإبداعية هي المنطلق الأول الذي يسمح للمبدع أن يوفر لنصه الأدبية المطلوبة، ليكون «الألم وحده هو أم الشعر الحقيقي»[48]. بل ولتسمح هذه المعاناة للشاعر أن يضطلع بدور الناقد؛ لأنه يقدِّر نسبة نجاح غيره في تصوير مشاعره إلى المتلقي، اعتماداً على ما يعانيه هو أثناء عملية الإبداع. فـ «البحتري» مثلاً فضّل «أبا نواس» على «مسلم بن الوليد»، وحينما نُبِّه على أن لـ «ثعلب» رأياً مناقضاً يرد قائلاً: «ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله، وإنما يعرف الشعر مَنْ دُفع إلى مضايقة»[49]. ولعل ذلك ما كان الفرزدق يقول به: «تمر عليَّ الساعة وقلْع ضرس من أضراسي أهون عليَّ من عمل بيت

من الشعر»[50]. فالمعاناة الشعرية هي التي دفعت بالشاعر أن يؤول إلى ناقد. ولذلك «لا يكون هناك احتراق حقيقي إلا عندما تزاوج الحال والكلمة المضيئة»[51]. وهو ما انتهى إليه النقد العربي حين ربط أدبية النص بالأثر النفسي والمرتع الحميد في القلب، بعدما نظر بداية إلى الطبع والمعاني والألفاظ، والصور.

يرى «ابن سينا» أن الشعر لا يستعمل التخييل من خلال المحاكاة، إلا لأجل الإثارة والتعجيب، ومن أجل هذا كان عليه أن يحرك النفس على كذبه؛ لأن الناس أطوع للتخييل منهم للصدق الذي ينقل صفة الشيء على ما هو عليه حقيقية، والصدق المجهول غير ملفت إليه، كما أن القول الصادق إذا حُرِّف عن العادة وأُلحِق به شيء تستأنس به النفس، وهو عندئذ يخرج عن الصدق الخالص، فربما أفاد التصديق والتخييل معاً[52]. فمن هنا كان للمحاكاة ومن ثمة التخييل، شيء من التعجيب ليس للصدق؛ لأن الصدق المشهور كالمفرغ منه ولا طراءة له.

النص الأدبي ليس تلك الصورة المحسوسة من الألفاظ والإيقاع والصور، وإنما هو شيء يقوم على التخيل الذي يغوص بين ثنايا الشعور وخلجات النفس، حتى يمثِّل العمل الصحيح الذي «لا يحصله المتذوق باستعمال حواسه فقط. وهي أدنى وأحط ضروب التلقي، وإنما يدركه حق إدراكه باستعمال خياله»[53]. إن مثل هذا النص هو الذي يقتدر على استثارة الذهنية والنفسية، سواء تعلقت بالمبدع أو المتلقي، مما يجعله الموحِّد بينهما، «حتى ليَحُس الأخير أنه صاحب العمل الفني ذاته (...) الفن هو تعبير عن انفعال، أحس به الفنان ووصله إلى الرائي»[54]. ويمثل لهذا الرأي «أبو تمام» بالأبيات التالية التي يقول فيها[55]:

كَشَفْتُ قِنَاعَ الشِّعْرِ عَنْ حُرِّ وَجْهِهِ ... فَطَيَّرْتُهُ عَنْ وَكْرِهِ وَهْوَ وَاقِعُ
بِغُرٍّ يَرَاهَا مَنْ يَرَاهَا بِسَمْعِهِ ... وَيَدْنُو إِلَيْهَا ذُو الحِجَى وَهْوَ شَاسِعُ
يَوَدُّ وِدَاداً أَنَّ أَعْضَاءَ جِسْمِهِ ... إِذَا أُنْشِدَتْ شَوْقاً إِلَيْهَا مَسَامِعُ

فما أراد «أبو تمام» بهذه الأبيات التأثير في المتلقي، لا لمجرد التأثير، ولكن لأجل أن يتحد المتلقي بالنص ومن ثم بمبدعه؛ لأن التوحد «مع الشعرية يأتي على مستوى الداخل والخارج، حيث تعمل الشعرية على إعادة سبك المتلقي سبكاً جديداً، يوافق المنتج الدلالي، وهذا السبك يُدخِل الحواس في إطار التراسل الذي يجعل المتلقي حاسة واحدة تمتلك قدرات الحواس كلها»(56).

فالأدبية تكشف عن ذلك الارتباط الحميمي بين المنتج والمتلقي، وتوازن بينهما، دون أن تغلِّب أحدهما على الآخر، وذلك يرجع إلى أن «جمالية الإنتاج وجمالية التلقي مترابطتان»(57). فلا يلقَى أي نتاج أدبي رواجاً أو إقبالاً لدى المتلقي إلا إذا تجلت فيه ذاتية المنتج، بكل دواخلها الذهنية والنفسية والعاطفية، لتكون الاستجابة النفسية والتفاعل العاطفي عند المبدع، وبالمقابل إذعان المتلقي وتأثره طواعية بالعمل الأدبي، مؤشراً وملمحاً على جودة العمل الأدبي ونجاحه.

الهوامش

1) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، ط 1: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، سنة 1988م، ص 20.

2) ينظر: تودوروف، نقد النقد. ترجمة الدكتور سامي سويدان، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، سنة 1986م، ص 32.

3) روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط 1، سنة 1994م، ص 71.

4) طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (إلى القرن الرابع الهجري)، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت سنة 1985م، ص 120.

5) جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية، في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط 3، المركز الثقافي العربي، المغرب، سنة 1992م، ص 119.

6) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، سنة 1984م، ص 78.

7) مصطفى السعدني: العدول، أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، سنة 1990م، ص 129.

8) صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه، إجراءاته، ط 1، دار الشروق، القاهرة، بيروت، سنة 1998م، ص 85.

9) رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، ط 1، منشورات عويدات، بيروت، سنة 1988م، ص 15.

10) محمد عبدالمطلب: البلاغة العربية، قراءة أخرى، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، سنة 1997م، ص 111.

11) ناصف اليازجي: العَرْف الطيِّب في شرح ديوان أبي الطيب، لناصف اليازجي، دار صادر، بيروت (.ت)، ج/2، ص 330.

12) قدامة بن جعفر: نقد النثر: تحقيق عبدالحميد العبادي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، سنة 1995م، ص 77.

13) ينظر: أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، صيدا، سنة 1953م، ج/2، ص 113.

14) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1، ص 116.

15) عبدالكريم النشهلي: اختيار من كتاب الممتع في علم الشعر وعمله، تقديم وتحقيق الدكتور منجي الكعبي: الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، سنة 1977م، ص 24. وينظر: ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة 1969م، ص 164. ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (د.ت)، ص 268. وبناء على هذا الاهتمام بالشعور كان تعريف النقد الحديث للشاعر يقول جون ستيوارت مِلْ: «إن الشاعر لا يسمى شاعراً لأن له أفكاراً خاصة، بل لأن تتابع أفكاره خاضع لاتجاه عواطفه». إحسان عباس: فن الشعر، ط 1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، سنة 1996م، ص 129. وقد اعتبر العقاد أن «الشعر الصحيح في أوجز تعريف، هو ما يقوله الشاعر، والشاعر في أوجز تعريف هو الإنسان الممتاز بالعاطفة والنظرة إلى الحياة، وهو القادر على الصياغة الجميلة في إعرابه عن العواطف والنظرات». عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، سنة 1979م، ص 179.

16) أدونيس: زمن الشعر، ط 2، دار العودة، بيروت، سنة 1978م، ص 284.

17) عبدالحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي: دار المعرفة، القاهرة، ط 2، سنة 1996م، ص 110. وقد عرّف النقد الحديث التجربة الشعرية بأنها «الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عميق شعوره وإحساسه». محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط 1، دار العودة، بيروت، لبنان، سنة 1982م، ص 383.

18) هيغل: فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي، ط 1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، سنة 1981م، ص 12. وينظر: رينيه ويليك، وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، ط 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة 1981م، ص 271.

19) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج/1، ص 120.

20) ابن رشيق: المصدر نفسه، ج/1، ص 120.

21) ينظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق، الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت، ص 91. وأبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق

علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، 1986م، ص 131.

22) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط 5، دار الجيل، بيروت 1981، ج/1، ص 120.

23) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط 3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986م، ص 11.

24) نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي، حتى آخر القرن الثالث الهجري، ط 4، دار الفكر، مكتبة الخانجي، سنة 1970م، ص 105.

25) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج/1، ص 95.

26) يقول ابن رشيق: «الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية»، المصدر نفسه، ج/1، ص 119.

27) محمد عبدالعظيم، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، سنة 1994م، ص 176.

28) س. داي لويس «C. Day Lewis»، طبيعة الصورة الشعرية، بضميمة، مجموعة من النقاد الغربيين، اللغة الفنية، تعريب وتقديم، الدكتور عبدالله محمد حسن، دار المعارف، القاهرة، سنة 1985م، ص 49.

29) هي جليلة بنت مرة بن ذهل بن شيبان، أخت جساس قاتل زوجها كليب بن ربيعة، شاعرة فصيحة، من ذوات الشأن في الجاهلية، رحلت إلى بيت أخيها بعد قتله لزوجها وبقيت به حتى بعد مقتل جساس. وقد وردت قصيدتها في عدة مصادر مع اختلاف بين الجميع في بعض الألفاظ وفي عدد الأبيات وترتيبها. ينظر: أبو علي القالي، كتاب الأمالي/ ذيل الأمالي، تحقيق صلاح بن فتحي هلل، وسيد بن عباس الجليمي، ط 1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، سنة 2001م، ص 822، والأصفهاني: الأغاني، تحقيق سمير جابر، ط 2، دار الفكر، بيروت (د.ت)، ج/5، ص 68/67. وابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج/2، ص 153-154.

30) ابن رشيق: المصدر نفسه، ج/2، ص 153.

31) إحسان عباس: فن الشعر، ص 35.

32) المرزباني: الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، سنة 1965م، ص 564.

33) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د.ت، ج/2، ص 320.

34) الأصفهاني: الاغاني، ج/8، ص 47.

35) ينظر: نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي، ص 287. وطه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي، ط 1، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، سنة 1996، ص 130.

36) حسان بن ثابت: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، سنة 1978، ص 169.

37) البحتري: الديوان، دار صادر، بيروت (د.ت)، ج/1، ص 234. عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمود محمد شاكر، ط 1، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني، جدة، سنة 1991م، ص 270.

38) البحتري: الديوان، دار صادر، بيروت (د.ت)، ج/1، ص 25. يرى قدامة بن جعفر جود الشعر وغايته لا تعني صدقه ونزاهة خلق صاحبه؛ لأن الشعر عنده «إنما هو قول، وإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد، لأنه قد يجوز أن يكون معتقد لأضعاف ما في نفس هذا الشاعر من الوجد، بحيث لم ينكروه وإنما اعتقدوه فقط، ولم يدخلوا في باب من يوصف بالشعر»، نقد الشعر، ص 138، كما أن «ليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءتُه في ذاته»، نفسه، ص 66.

39) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 143-144.

40) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برّادة، ط 1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، سنة 1980م، ص 57.

41) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 11.

42) أدونيس: الشعرية العربية، ط 3، دار الآداب، بيروت، سنة 2000م، ص 58.

43) ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة الدكتور حميد لحمداني، ط 1، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، سنة 1993م، ص 83. كما ينظر: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي، ص 32. وهند حسين طه: النظرية النقدية عند العرب، دار الرشيد للنشر، العراق، سنة 1981م، ص 191. ومحمد مندور: النقد المنهجي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، (د.ت)، ص 73/72.

44) ينظر: جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط 1، دار توبقال للنشر، المغرب، سنة 1986م، ص 103.

45) أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، 1963م، ص 220.

46) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ط 2، منشورات عيون، الدار البيضاء، سنة 1987م، ص 4.

47) رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ص 14.

48) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 15.

49) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج/2، ص 104.

50) ابن رشيق: المصدر نفسه، ج/1، ص 204.

51) وليم فان اوكونور: النقد الأدبي، ترجمة صلاح أحمد إبراهيم، دار صادر، بيروت، سنة 1960م، ص 44.

52) ينظر: ابن سينا، الشعر، ضمن كتاب الشفاء، تحقيق الدكتور عبدالرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1966م، ص 24.

53) عبدالحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي، ص 107، رأت ألفت الروبي أن «اللذة التي يحققها الشعر تتأتّى من اعتماده على المحاكاة» ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ط 1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت 1981م، ص 130.

54) أ. أ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ص 254.

55) أبو تمام: الديوان، ضبطه وشرحه الأديب شاهين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت، ص 489، والخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، ط 1، دار الفكر العربي، بيروت - لبنان، 2001، ج/2، ص 548. حَرُّ الوجه: ما بدا منه وظهر.

56) محمد عبدالمطلب: كتاب الشعر، ط 1، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، سنة 2002م، ص 25.

57) هانس روبيرت ياوس: الإنتاج والتلقي، أسطورة الأخوين العدوين، ترجمة رشيد بنحدو، مجلة نوافذ، العدد الخامس عشر، المملكة العربية السعودية، ذو الحجة 1421هـ/مارس 2001م، ص 46.

* * *